

Tonio Hölscher

Κλασική Αρχαιολογία
ΒΑΣΙΚΕΣ ΓΝΩΣΕΙΣ

Με τη συνεργασία των

Barbara Borg
Heide Frielinghaus
Daniel Graepler
Susanne Muth
Wolf-Dietrich Niemeier
Monika Trümper
Ελένης Μανακίδου

Μετάφραση: Πάρις Παπαγεωργίου
Διδ. Κλασικής Αρχαιολογίας

Επιμέλεια: Παυλίνα Καραναστάση
*Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας
Πανεπιστημίου Κρήτης*

Εξώφυλλο:
Ακρόπολη της Αθήνας, το Ερέχθειο (421-405 π.Χ.)



UNIVERSITY STUDIO PRESS

Εκδόσεις Επιστημονικών Βιβλίων και Περιοδικών

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2005



Εικόνα 110. Αιχμάλωτος Δάκας. Διακοσμητικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής του forum του Τραϊανού στη Ρώμη. 106-112 μ.Χ.

από πολύχρωμο μάρμαρο στη Νεάπολη (Kraus πίν. XV) ή τους αιχμάλωτους Δάκες από το Forum του Τραϊανού στη Ρώμη (εικ. 110).

Με τον τρόπο αυτό τα ρωμαϊκά εργαστήρια γλυπτικής διέθεταν ένα ρεπερτόριο εικονογραφικών μοτίβων και στυλιστικών τάσεων, με το οποίο μπορούσαν να εκφράσουν κατανοητά τα δικά τους ρωμαϊκά εικονογραφικά θέματα. Οι 'όροι' με τους οποίους προσδιορίζεται στην έρευνα αυτή η εικαστική γλώσσα περιγράφουν τα φαινόμενα με ασάφεια και εν μέρει λανθασμένα. Ο όρος 'κλασικισμός' παραπέμπει σε επιλογή από συγκεκριμένες 'κλασικές' φόρμες, οι οποίες αξιολογούνται ως πρότυπα' αποσιω-

πά ωστόσο τον πλουραλισμό των στυλιστικών τάσεων που χρησιμοποιούνταν. Ο όρος 'εκλεκτικισμός' ή 'εκλεκτικισμός' είναι λιγότερο αξιολογικός, παραπέμπει ωστόσο σε πολύ συνειδητή αναδρομή στο παρελθόν και σε συνειδητό συνδυασμό ετερογενών στυλ από περασμένες εποχές: Με τον τρόπο αυτό η παραγωγή των έργων ανάγεται σε επίπεδο γνώσεων και "παιδείας" γύρω από την ιστορία της τέχνης, που σίγουρα αφορά μόνο ένα πολύ μικρό μέρος των έργων αυτών. Πρόκειται για ένα ρεπερτόριο από μορφολογικά μέσα, τα οποία χρησιμοποιούνται συγκεκριμένα για να αποδώσουν διαφορετικά θέματα και μηνύματα, για έναν διαθέσιμο εικαστικό κώδικα επικοινωνίας, ο οποίος λειτουργούσε στις περισσότερες περιπτώσεις χωρίς σαφή γνώση της ιστορίας της τέχνης που είχε προηγηθεί και οδηγήσει σ' αυτόν: Με αυτή την έννοια αποτελούσε λιγότερο μια αναδρομή ιστορικού χαρακτήρα σε ένα πρότυπο παρελθόν και περισσότερο ένα 'σημειολογικό σύστημα' για το παρόν.

Αυτά τα έργα τέχνης χρησιμοποιούνταν τώρα σε περιβάλλον και συμφραζόμενα που αφορούσαν βασικές πλευρές του ρωμαϊκού πολιτισμού. Δημόσιοι υπαίθριοι χώροι, πολιτικά κτίρια, θέατρα, συγκροτήματα θερμών, δημόσια αποχωρητήρια, αυτοκρατορικά ανάκτορα και κατοικίες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων με μεγάλους κήπους δέχονταν πλούσια διακόσμηση με έργα τέχνης κάθε λογής, θεότητες, ιδεαλιστικές μορφές, πορτρέτα, ανάγλυφα. Οι χώροι του κοινωνικού βίου κοσμούσαν και ορίζονταν μέσω των μεστών από εικαστικά 'νοητικά σύμβολα' έργων τέχνης. Ήταν μια εικαστική γλώσσα που χρησιμοποιούνταν με παρόμοιο τρόπο σε ολόκληρη την αυτοκρατορία και αποτελούσε έναν σημαντικό παράγοντα στο ευρύτατο πολιτισμικό φάσμα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

17. Πορτρέτα*

17.1. Εισαγωγή: Ορισμός και σύγχρονη έρευνα

Μία από τις σημαντικότερες επιδιώξεις της ελληνικής και ρωμαϊκής πλαστικής είναι η απεικόνιση συγκεκριμένων προσώπων. Η απεικόνιση αυτή χαρακτηρίζεται με τον όρο 'πορτρέτο', σε αντιδιαστολή με τους γενικούς όρους 'εικόνα' και 'παράσταση', τους οποίους χρησιμοποιούμε για κάθε είδους απόδοση, αφενός κάποιου συγκεκριμένου και αφετέρου κάποιου γενικότερου θέματος (π.χ. παράσταση της Αθηνάς, του αθλητή).

Παραστάσεις συγκεκριμένων προσώπων δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο πολλών πολιτισμών. Αυτές μπορούν να έχουν πολλές διαφορετικές μορφές, ανάλογα με τις κρατούσες αντιλήψεις για τον άνθρωπο και τον ρόλο του μέσα στην κοινωνία. Στην ελληνική τέχνη του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ. διαμορφώθηκαν τρόποι απόδοσης των ατομικών χαρακτηριστικών του προσώπου, που κατόπιν σφραγίστηκαν από έναν έντονο ρεαλισμό στο ελληνιστικό και ιδιαίτερα στο ρωμαϊκό πορτρέτο. Τρόποι ατομικής απεικόνισης εμφανίζονται στην αιγυπτιακή τέχνη ήδη νωρίτερα.

Το ελληνικό και ρωμαϊκό πορτρέτο παρουσιάζει, ωστόσο, αυτόνομη εξέλιξη και πρέπει να εξεταστεί μέσα στα συμφραζόμενα του δικού του πολιτισμού και της κοινωνίας.

Τα ελληνικά και ρωμαϊκά πορτρέτα δημιουργούνταν κατά κανόνα για να στηθούν σε δημόσιους χώρους (βλ. παρακάτω). Ιδιαίτερα στους ρωμαϊκούς χρόνους η δημιουργία πορτρέτων ήταν η σπουδαιότερη δημόσια αποστολή της γλυπτικής και αφορούσε την εξύμνηση και προβολή των αυτοκρατόρων αλλά και άλλων προσώπων που είχαν εξέχουσα κοινωνική θέση. Κατά συνέπεια τα έργα αυτά αποτελούν σημαντικές μαρτυρίες για τις πολιτικές και κοινωνικές σχέσεις και εξελίξεις. Πέραν τούτου τα πορτρέτα συγκεκριμένων προσώπων, ιδιαίτερα των Ρωμαίων αυτοκρατόρων και των μελών του οίκου τους, έχουν βαρύνουσα σημασία για την αρχαιολογική έρευνα και για έναν επιπρόσθετο λόγο: διότι συχνά χρονολογούνται με μεγάλη ακρίβεια (οπωσδήποτε μας δίνουν έναν terminus post quem) και αποτελούν οδηγό για την κατανόηση της στυλιστικής εξέλιξης.

Ορισμός. Σε σχέση με την απεικόνιση συγκεκριμένων προσώπων μπορούν να δοθούν δύο

*Εικόνες:

Andreae
Boardman, ΠΛΑρχ

Boardman, ΠΛΥΚλ

Boschung
Fitschen
Kleiner
Kraus
Smith

B. Andreae, *Römische Kunst* (1973).

J. Boardman, *Ελληνική Πλαστική. Η αρχαϊκή περίοδος* (ελλην. μετάφραση εκδ. Καρδαμίτσα 1982).

J. Boardman, *Ελληνική Πλαστική. Ύστερη κλασική περίοδος* (ελλην. μετάφραση εκδ. Καρδαμίτσα 1999).

D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus. Das Römische Herrscherbild 1 2* (1993).

K. Fitschen (εκδ.), *Griechische Porträts* (1988).

D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture* (1992).

Th. Kraus, *Das römische Weltreich. Propyläen-Kunstgeschichte 2* (1967).

R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (1991).

ορισμοί: 1. Παράσταση ενός συγκεκριμένου προσώπου. 2. Παράσταση ενός συγκεκριμένου προσώπου με ατομικά χαρακτηριστικά, με τη βοήθεια των οποίων αντιδιαστέλλεται σαφώς από τις παραστάσεις άλλων προσώπων. Στην ελληνική τέχνη απαντώνται και οι δύο αυτοί τρόποι απεικόνισης.

Παραστάσεις συγκεκριμένων προσώπων γνωρίζουμε ήδη από την αρχαϊκή εποχή. Οι κούροι και οι κόρες, αν και όχι πάντοτε, συχνά συμβαίνει να αναπαριστούν συγκεκριμένα πρόσωπα (βλ. παραπάνω, κεφάλαιο 16.2). Ιδιαίτερα τα επιτάφια αγάλματα και ανάγλυφα χαρακτηρίζονται από τις επιγραφές ως παραστάσεις των εν λόγω νεκρών: Κροίσος (εικ. 44), Αριστόδοκος (εικ. 45), Φρασίκλεια (εικ. 48). Σε ορισμένες περιπτώσεις μπορούσαν ακόμη και αναθήματα σε ιερά να παρουσιάζουν τον αναθέτη, κάποτε μάλιστα μαζί με την οικογένειά του: Στο ιερό της Ήρας στη Σάμο παρουσιάζονται μαζί σε ένα μεγάλο αγαλματικό σύνταγμα, έργο του γλύπτη Γενέλεω (Boardman, ΠΛΑρχ εικ. 91-93), ο αναθέτης, η σύζυγός του, τρεις θυγατέρες και ένας γιος, όλοι ταυτιζόμενοι με ονόματα. Αυτά τα αρχαϊκά γλυπτά όμως δεν φέρουν ατομικά χαρακτηριστικά: Η κεφαλή της Φρασίκλειας δεν διαφέρει σχεδόν καθόλου σε ό,τι αφορά τη φυσιογνωμία από άλλα αγάλματα κορών. Τα έργα αυτά αντιπροσωπεύουν μια γενική εικόνα του ανθρώπου, ένα ιδεώδες χάρις και κάλλους, σύμφωνα με την κρατούσα αντίληψη των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων (βλ. παραπάνω, κεφάλαιο 16.2). Τέτοια κοινωνικά ιδεώδη μπορούσαν να διαφέρουν κατά τόπους και κατά εποχές: ωστόσο, η ατομική φυσιογνωμία για μεγάλο χρονικό διάστημα δεν έπαιξε κανέναν απολύτως ρόλο, ενώ ακόμη και αργότερα είχε μόνο εν μέρει κάποια σημασία. Όταν συγκεκριμένα πρόσωπα απεικονίζονται με τον τρόπο αυτό, ακολουθώντας έναν γενικό τύπο, μπορούμε να μιλούμε για 'πορτρέτα' υπό μία γενική μόνο έννοια.

Από τον γενικό αυτό τύπο διακρίνονται εκείνοι οι τρόποι παράστασης που αποδίδουν με σαφήνεια και δίχως να τίθεται πρόβλημα αναγνώρισης μια ατομική φυσιογνωμία: Έτσι, ο Αριστοτέλης (εικ. 123) αποδίδεται με κεφαλή που πλταταίνει αρκετά προς τα πίσω και καμπύλο προεξέχον μέτωπο, με αραιούς βοστρύχους που πέφτουν ανάκατα στο πρόσωπο, κυρτή αρχικά μύτη και λεπτά κυματιστά χείλη· ή ο Βεσπασιανός με έκδηλα τα χαρακτηριστικά της ηλικίας, ρυτίδες, φαλάκρα και συνοφρυωμένο, εξεταστικό βλέμμα (εικ. 135). Για αυτού του είδους τις παραστάσεις μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει και τον ειδικότερο όρο 'εξατομικευμένο πορτρέτο'. Ωστόσο, ακόμη και σε τέτοιου είδους παραστάσεις που αποδίδουν ατομικά χαρακτηριστικά δεν μπορεί να προεξοφληθεί πάντοτε εκ των προτέρων η 'φυσιογνωμική ομοιότητα', δηλαδή η αναφορά στην πραγματική ατομική εμφάνιση του εν λόγω προσώπου. Αυτό συμβαίνει επειδή η ατομικότητα μπορεί να νοηθεί με διαφορετικούς τρόπους:

✪ Στο πορτρέτο του Βεσπασιανού είναι πιθανό να αποδίδεται η πραγματική φυσιογνωμία του αυτοκράτορα. Δεν έχουμε βέβαια τη δυνατότητα να το αποδείξουμε χρησιμοποιώντας κάποια συγκεκριμένη μέθοδο· ωστόσο η 'βεριστική', δηλαδή η απόλυτα ρεαλιστική απόδοση – που συμβαδίζει με την εικόνα ενός ηγεμόνα που βρίσκεται 'κοντά στον λαό' – έχει τότε μόνο νόημα (βλ. παρακάτω), όταν τον παρουσιάζει με τη 'γνώριμη' φυσιογνωμία του, δηλαδή όταν είναι κοντά στην πραγματικότητα. Φυσιογνωμική ομοιότητα με αυτή την έννοια σημαίνει την απεικόνιση ενός προσώπου με τέτοιο τρόπο, ώστε το πρόσωπο αυτό να μπορεί να αναγνωριστεί με βάση την πραγματική γνώση της εμφάνισής του.

✪ Σε ρωμαϊκά επιτύμβια ανάγλυφα και προτομές της ύστερης ρεπουμπλικανικής περιόδου και των πρώιμων αυτοκρατορικών χρόνων οι νεκροί αποδίδονται με εικονιστικά χαρακτηρι-

στικά που δίνουν την εντύπωση ότι είναι κατ'εξοχήν ατομικά (Andreae εικ. 230). Η συνολικότερη θεώρηση αυτής της κατηγορίας τέχνης, ωστόσο, δείχνει ότι στο μεγαλύτερο μέρος τους επαναλαμβάνουν συνεχώς λίγους μόνο χαρακτηριστικούς τύπους. Αυτό δεν μπορεί βεβαίως να αντιστοιχεί στην πραγματικότητα. Προφανώς στην περίπτωση αυτή η ποικιλία των πραγματικών φυσιογνωμιών συμπυκνώνεται με τη βοήθεια των ρεαλιστικών μέσων απεικόνισης σε περιορισμένο αριθμό 'αντιπροσωπευτικών κεφαλών': νέου, ενήλικα, ηλικιωμένου, με πλατύ ή στενό σχήμα προσώπου (ή κεφαλής) κ.ο.κ. Σε ποιον βαθμό λαμβανόταν υπόψη σ' αυτή τη διαδικασία η πραγματική εμφάνιση του νεκρού δεν μπορεί πλέον να διαπιστωθεί. Θα πρέπει ωστόσο να υποθέσουμε ότι η 'ομοιότητα' και η αναγνωριστικότητα έπαιζαν μόνο περιορισμένο ρόλο. Η ρεαλιστική απεικόνιση εξέφραζε εδώ πάνω απ' όλα ότι ο εικονιζόμενος ήταν εν γένει άτομο με ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός Ρωμαίου πολίτη.

✪ Τα πορτρέτα του Ομήρου και του Ηοιδού από την κλασική και την ελληνιστική περίοδο παρουσιάζουν τους γηραιούς ποιητές αιώνες μετά τον θάνατό τους με λίγο ως πολύ εξατομικευμένα χαρακτηριστικά (εικ. 118-120). Η πραγματική εμφάνιση των συγκεκριμένων προσώπων όμως δεν ήταν γνωστή· πρόκειται για 'κατασκευασμένα' πορτρέτα: η εντύπωση ατομικότητας υπάρχει μόνο στο πορτρέτο. Ο εξατομικευμένος τρόπος απεικόνισης πλάθει στην περίπτωση αυτή μια φυσιογνωμία, για να δηλωθεί γενικά ότι οι ποιητές αυτοί ξεχωρίζουν από όλους τους άλλους ανθρώπους χάρη στην προσωπική τους ιδιαιτερότητα.

Τα όρια ανάμεσα στην τυποποιημένη και την εξατομικευμένη παράσταση ενός προσώπου είναι συχνά ρευστά. Στο πορτρέτο του Πλάτωνα (εικ. 122) ή σε μια χάλκινη ελληνιστική κεφαλή από τη Δήλο (Fittschen εικ. 148) δεν μπορούμε σχεδόν καθόλου να διακρίνουμε

αποκλίσεις από τους γενικούς τύπους παράστασης. Σε άλλες περιπτώσεις δεν είναι εύκολο τουλάχιστον για τον σημερινό παρατηρητή ή ερευνητή να προσδιορίσει εάν υπάρχουν ατομικά χαρακτηριστικά ή όχι. Δημιουργείται έτσι ένα ευρύ πεδίο για επιστημονικές κρίσεις και συζητήσεις, για τις οποίες δεν υπάρχει ακόμη κανένα ακριβές μεθοδολογικό εργαλείο και ενδεχομένως ούτε είναι δυνατόν να αναπτυχθεί. Μόνο τα βασικά φαινόμενα έχουν διευκρινιστεί: Υπάρχουν δηλαδή δύο εκ διαμέτρου αντίθετοι τρόποι παράστασης ενός προσώπου: αυτός που βασίζεται σε γενικούς εικονιστικούς τύπους και εκείνος που αποδίδει εξατομικευμένα χαρακτηριστικά· ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο υπάρχει ένα ευρύ πεδίο αμφιλεγόμενων ενδιάμεσων βαθμίδων.

Για τους αρχαίους, ιδιαίτερα τους ελληνικούς εικονιστικούς ανδριάντες, είναι αξιοσημείωτο ότι τις περισσότερες φορές όχι μόνο το κεφάλι αλλά και ολόκληρο το σώμα έχει εξέχουσα σημασία: Η στάση και η ενδυμασία, η εμφάνιση και εν γένει το ύφος χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν τη δημόσια θέση και τη σημασία των εικονιζόμενων προσώπων.

Γενικοί τύποι και εξατομικευμένες παραστάσεις. Το πορτρέτο που βασίζεται σε τύπους και εκείνο που αποδίδει εξατομικευμένα χαρακτηριστικά δεν εμφανίστηκαν το ένα κατόπιν του άλλου με την έννοια της συνεχούς και ευθύγραμμης 'εξέλιξης'. Απεναντίας, χρησιμοποιήθηκαν σε διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα και σε διαφορετικές κατηγορίες έργων τέχνης – μάλιστα το ένα δίπλα στο άλλο στο ίδιο έργο – με συγκεκριμένες σημασίες κάθε φορά.

Ο 'τύπος' αποτελούσε από τις αρχές της ελληνικής τέχνης τη βάση για την απόδοση κάθε μορφής. Αυτό δεν ισχύει μόνο για τη μικροτεχνία ήδη από τη γεωμετρική περίοδο, αλλά και για τη μεγάλη πλαστική σε όλη τη διάρκεια της αρχαϊκής εποχής: Δεν παρατηρείται καμιά ατομικότητα. Αλλά ακόμη και παράλληλα και ύστε-

ρα από τα πρώτα ατομικά πορτρέτα του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ. η τέχνη που βασίζεται σε τύπους παραμένει κυρίαρχη: Δίπλα στο πορτρέτο του Αριστοτέλη συναντούμε την ίδια εποχή τον τύπο του αθλητή στην κεφαλή του Αποξυόμενου του Λυσίππου (Fittschen πίν. 68,1), ο οποίος εικονίζει έναν συγκεκριμένο, αν και άγνωστο σε μας νικητή, όπως και την πολύ όμοια κεφαλή του Αγία, Θεσσαλού ηγέτη και καταξιωμένου αθλητή, στους Δελφούς (Fittschen πίν. 67,1).

Συχνά, ιδιαίτερα για δημιουργίες μεταγενέστερων εποχών αυτός ο τρόπος της μη εξατομικευμένης απεικόνισης χαρακτηρίζεται εξιδανικευτικός ('ιδεαλιστικό' πορτρέτο). Η έννοια του 'ιδεαλιστικού' φωτός είναι πάρα πολύ σύνθετη, φορτισμένη με μακρά φιλοσοφική παράδοση και έχει οδηγήσει πολλές φορές σε παρανοήσεις στο πλαίσιο της αρχαιολογικής έρευνας. Ο ιδεαλισμός ως έννοια δημιουργεί την εντύπωση της εξύψωσης πάνω από το φυσικό: 'ωραιότερος από την πραγματικότητα'. Με την αντίληψη αυτή συνδέεται επίσης συχνά και η ιδέα του 'αφηρωισμού': πράγματι, οι κεφαλές των αθλητών παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με την κεφαλή ενός περίπου σύγχρονου αγάλματος του ήρωα Μελέαγρου (Boardman, ΠΛΥΚλ εικ. 80). Ωστόσο, τέτοιες ερμηνείες καθορίζονται από τις αντιλήψεις του σύγχρονου ιδεαλισμού. Με το πνεύμα της αρχαιότητας η μη εξατομικευμένη τυποποίηση απέδιδε κατά πρώτο λόγο τη μορφή βάσει ενός γενικού κανόνα: στην περίπτωση αυτή βάσει του τύπου του αθλητή, σύμφωνα με τον οποίο αποδίδονται τόσο οι αθλητές όσο και ο Μελέαγρος.

Γενικοί εικονιστικοί τύποι χρησιμοποιούνται κατά κανόνα όταν συγκεκριμένα πρόσωπα θεωρούνται ότι εκπροσωπούν καθιερωμένους κανόνες και πρότυπα συμπεριφοράς. Αυτό ισχύει σε μεγάλο βαθμό για έργα που συνδέονται στενότερα με τη θρησκεία, δηλαδή για αναθήματα στα ιερά, στα οποία ανήκουν και οι ανδριάντες των νικητών αθλητών. Ισχύει επίσης για τα ελ-

ληνικά ταφικά μνημεία, όπου οι νεκροί παρουσιάζονται σύμφωνα με το γενικά παραδεδομένο ιδεώδες του πολίτη. Με αυτή την έννοια ένα επιτύμβιο ανάγλυφο από τον Ιλισσό παρουσιάζει και πάλι τον τύπο του νεαρού αθλητή, καθώς και τους τύπους του υπερήλικα και του παιδιού υπηρέτη (Boardman, ΠΛΥΚλ εικ. 124,1). Το επιτύμβιο ανάγλυφο της Λυσιστράτης συνενώνει τους τύπους του ηλικιωμένου και του νέου πολίτη και της μητέρας της οικογένειας (εικ. 17).

Η εξατομικευμένη παράσταση έκανε την εμφάνισή της σταδιακά και ξεχώρισε σχετικά αργά από τους γενικούς τύπους της ανθρώπινης απεικόνισης. Η ιστορική ερμηνεία αυτού του φαινομένου αποτελεί αντικείμενο συνεχών αντιπαράθεσεων. Σύμφωνα με μια πιθανή ερμηνεία η εξατομικευμένη απεικόνιση εξελίχθηκε κατά τον 5^ο και 4^ο αι. π.Χ. μεταξύ άλλων για το νέο είδος των δημόσιων τιμητικών ανδριάντων. Στην προσπάθεια να εγκωμιστεί η δημόσια προσφορά μέσω των ανδριάντων, π.χ. του ρήτορα Δημοσθένη (αρχές 3^{ου} αι. π.Χ., Fittschen πίν. 109-116,1), γεννήθηκε πιθανότατα η ανάγκη να αποτυπωθεί η ιδιαιτερότητα του εικονιζόμενου προσώπου και μέσω της εξατομικευμένης φυσιογνωμίας. Ωστόσο, ακόμη και για τους τιμητικούς ανδριάντες δεν ήταν υποχρεωτική η υιοθέτηση ατομικών χαρακτηριστικών: Και σε αυτή την κατηγορία μνημείων πολλά πορτρέτα παρέμειναν λίγο ως πολύ προσκολλημένα σε γενικούς τύπους.

Στη Ρώμη και στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία οι δημόσιοι τιμητικοί ανδριάντες έφεραν πάντως η έκδηλα ατομικά χαρακτηριστικά. Εδώ όμως η ταφική τέχνη είχε έναν τόσο προφανή δημόσιο χαρακτήρα, ώστε σε αντίθεση με την Ελλάδα τα ατομικά πορτρέτα υιοθετήθηκαν ακόμη και στα ταφικά μνημεία και στις νεκρικές τελετές.

Τα πορτρέτα συγκεκριμένων προσώπων είναι κατά βάση ένα φαινόμενο που σχετίζεται με τους κανόνες λειτουργίας της κοινωνίας: μια έκ-

φραση της ειδικής σχέσης του ατόμου με το σύνολο σε μια συγκεκριμένη κοινωνία. Η *ανίδρυση* ενός δημόσιου ανδριάντα ήταν μεγάλη τιμητική διάκριση: γι' αυτόν τον λόγο αποτελούσε συχνά ζήτημα αμφιλεγόμενο και χρειάστηκε τελικά να οριστεί με λιγότερο ή περισσότερο αυστηρούς κανόνες και διαδικασίες, ανάλογα με το πόσο εξέχουσα θέση ήταν κανείς διατεθειμένος να παραχωρήσει σε συγκεκριμένα πρόσωπα στο πλαίσιο της κοινότητας. Με τον ίδιο τρόπο η *εξατομικευμένη απεικόνιση* με την έννοια του ρεαλιστικού 'πορτρέτου' σήμαινε την εξύψωση του προσώπου πάνω από το κοινωνικό σύνολο. Πήγαζε από ένα, με την ευρεία έννοια, πολιτικό ή τουλάχιστον εορταστικό κίνητρο.

Περιεχόμενο και ερμηνεία των πορτρέτων. Για μεγάλο χρονικό διάστημα τα αρχαία πορτρέτα θεωρούνταν πάνω απ' όλα πιστές αποδόσεις της πραγματικής φυσιογνωμίας του εικονιζόμενου προσώπου. Οι άνθρωποι ήθελαν να ξέρουν πώς έμοιαζε ο Αριστοτέλης (εικ. 123) ή ο Μέγας Αλέξανδρος (εικ. 113): Το ενδιαφέρον ήταν στραμμένο στο να διαφωτιστούν οι ιδιαιτερότητες της προσωπικότητας, της βιογραφίας και του έργου τους. Μια τέτοια αντίληψη σήμερα φαίνεται μάλλον απλοϊκή: Το σημαντικό στον Αριστοτέλη είναι η φιλοσοφία του, στον Αλέξανδρο η πολιτική του, όχι το μέγεθος ή το χρώμα των ματιών ή το σχήμα της μύτης τους. Η γνώση της εξωτερικής τους εμφάνισης ικανοποιεί ίσως ένα είδος περιέργειας, δεν φαίνεται όμως να παρέχει κατ' αρχάς καμιά ουσιαστική γνώση.

Ωστόσο: οι εικονιστικοί ανδριάντες ιδρύονταν για να εκφράσουν κάτι, για να προβάλλουν με ορατό τρόπο τη σημασία των εικονιζόμενων προσώπων. Μεταφέρουν κάποιο 'μήνυμα', που ξεπερνά τη 'φυσική' τους εμφάνιση: Δεν τίθεται μόνο το ζήτημα της 'εικονογραφίας', δηλαδή της ταύτισης των προσώπων, αλλά και της 'εικονολογίας', προσπαθούμε δηλαδή να ανιχνεύσου-

με το ιδεολογικό τους υπόβαθρο. Το ερώτημα που προκύπτει για την έρευνα από τα παραπάνω είναι το ακόλουθο: Πώς μπορεί κανείς να ερμηνεύσει ένα πορτρέτο; Με ποιον τρόπο το πορτρέτο εκφράζει και μεταδίδει το μήνυμά του στον θεατή; Ποιο είναι το περιεχόμενο τέτοιων μνημύματων;

Κάθε ερμηνεία πρέπει να λαμβάνει υπόψη της κατ' αρχήν τη λειτουργία των πορτρέτων. Όλοι οι αρχαίοι ανδριάντες ήταν στημένοι σε δημόσιους χώρους και είχαν σκοπό να προβάλλουν τη φήμη, τα επιτεύγματα και την κοινωνική θέση των εικονιζόμενων. Ως προς αυτό, το πορτρέτο της αρχαιότητας διαφοροποιείται με σαφήνεια από εκείνο της νεότερης εποχής: Ποτέ δεν στοχεύει να αποδώσει τον ψυχικό κόσμο του ατόμου και να διεισδύσει στα βάθη του χαρακτήρα του. Με βάση τέτοιου είδους αντιλήψεις κάποιοι ερευνητές είχαν πιστέψει, για παράδειγμα, ότι μπορεί να ανιχνευθεί στο πορτρέτο του Καλιγούλα (Andreae εικ. 318) η αρρωστημένη ψυχосύνθεση αυτού του αυτοκράτορα. Ωστόσο κάτι τέτοιο στην ουσία δεν συνάδει με τις λειτουργίες του αρχαίου πορτρέτου. Στην αρχαιότητα τα πορτρέτα προβαλλαν δημόσια αναγνωρισμένους ρόλους, πρότυπα συμπεριφοράς και ιδεώδη. Ο δημόσιος αυτός χαρακτήρας τους θεμελιώνει την ιστορική σημασία του αρχαίου πορτρέτου: προς αυτή την κατεύθυνση θα πρέπει επομένως να κινηθεί η ερμηνεία του.

Δύο παραδείγματα μπορούν να διαφωτίσουν το σημαντικό αυτό πρόβλημα: Πολλοί μελετητές υποστήριξαν στο παρελθόν ότι μπορούν να ερμηνεύσουν μια φυσιογνωμία βασιζόμενοι στην 'αυθόρμητη' εντύπωση που αυτή προκαλεί. Στο πορτρέτο του Πομπηίου διέγνωναν την επιδεικτική ματαιοδοξία και την πολιτική μετριότητα του δημόσιου άνδρα από την άκομψη μύτη, τα μικρά μάτια και το επίπεδο μέτωπο (εικ. 127): αντίθετα, στο πορτρέτο του Καίσαρα το προεξέχον μέτωπο, το λεπτοσηματισμένο, ευγενές πρόσωπο, η αποστασιοποιημέ-

νη, γεμάτη αυτοπεποίθηση έκφραση του βλέμματος και του στόματος ερμηνεύθηκαν ως αποτύπωση της προσωπικής υπεροχής (Andreas eικ. 175-183). Μέχρι σήμερα ορισμένοι αναφέρονται στα πορτρέτα σαν να πρόκειται για πραγματικά πρόσωπα και μιλούν για 'μέτωπο στοχαστή', 'αριστοκρατική μύτη' και 'αισθησιακά χείλη'. Τέτοιες επιπόλαιες ερμηνείες που πηγάζουν από 'αυθόρμητες' εντυπώσεις βασίζονται κατά κανόνα σε απόψεις και κρίσεις της σύγχρονης εποχής, για τις οποίες δεν υπάρχει κανένα τεκμήριο από την αρχαιότητα. Πάνω απ' όλα όμως: Η δημόσια, επίσημη λειτουργία όλων των ρωμαϊκών πορτρέτων αποκλείει εκ των προτέρων μια αμφιλεγόμενη ή κριτική διάθεση, όπως αυτή που υπέθεσαν ότι υπάρχει στο πορτρέτο του Πομπηίου.

Άλλα χαρακτηριστικά μπορούν να ερμηνευτούν πιο εύκολα. Ο Αλέξανδρος εικονίζεται ως αγένειος νέος και μ' αυτόν τον τρόπο απομακρύνεται από την ως τότε κρατούσα εικόνα της πατρικής μορφής του γενειοφόρου βασιλιά (eικ. 113). Έχει μακριά κόμη και εκφράζει έτσι ένα σύγχρονο ιδεώδες νεανικού κάλλους. Οι ανασηκωμένοι βόστρυχοι της κόμης επάνω από το μέτωπο, η αναστολή, θεωρούνταν σύμβολο του λεόντειου θάρρους. Επίσης με τη στροφή της κεφαλής το βλέμμα κατευθύνεται δυναμικά σε μακρινή απόσταση. Ο Αλέξανδρος εικονίζεται ως νεαρός ήρωας και γεμάτος ενέργεια κατακτητής του κόσμου. Πολύ διαφορετικά εικονίζεται ο φιλόσοφος Ζήνων (eικ. 124). Διαφοροποιείται από το πρότυπο του αστού χάρη στη μακριά γενειάδα· η έντονη συνοφρύωση του μετώπου και η απαλή κλίση της κεφαλής προς τα κάτω αποδίδουν τη σοβαρότητα του σκεπτόμενου φιλοσόφου. Και τα δύο πορτρέτα με τον τρόπο που παρουσιάζονται στον θεατή παρέχουν προγραμματικά τη δυνατότητα αναγνώρισης της ταυτότητας των εικονιζομένων –όχι όμως με τη βοήθεια φυσιογνωμικά 'απαράλλακτων γνωρίσματος' αλλά μοτίβων που διαμορ-

φώνονται και χρησιμοποιούνται σκόπιμα: Τέτοια μοτίβα είναι η μορφή της κόμης και της γενειάδας, η στάση, οι χειρονομίες και η εκφραστικότητα, δηλαδή η συνολική τους εμφάνιση. Ακόμη και σήμερα οι διαφορετικές γενιές, οι ηλικιακές, κοινωνικές ή ιδεολογικές ομάδες δημιουργούν με τον τρόπο αυτό τη δημόσια εικόνα τους ('image'), ενώ οι πολιτικοί χρησιμοποιούν για τον ίδιο σκοπό την υψηλή τέχνη.

Αυτά τα 'μεταβλητά γνωρίσματα' αποτελούσαν μια κατανοητή κατά την αρχαιότητα συμβολική γλώσσα, της οποίας οι σημασίες μπορούν σήμερα να ανακτηθούν από την έρευνα. Θα πρέπει βέβαια να έχουμε υπόψη μας ότι τα στοιχεία αυτά της εμφάνισης δεν είχαν την ίδια σημασία σε όλες τις εποχές και τους πολιτισμούς: Η μακριά κόμη δεν εξέφραζε, για παράδειγμα, πάντοτε ηρωική ακτινοβολία, αλλά επίσης απλώς το νεαρό της ηλικίας ή ακόμη και θηλυπρέπεια· το συνοφρυωμένο μέτωπο μπορούσε, εκτός από τη διανοητική συγκέντρωση, να αποδώσει και την ψυχική έγνοια ή ακόμη την απογοήτευση από τη ζωή· οι λιπόσαρκες παρειές μπορούσαν να εκφράζουν τόσο την ανέχεια όσο και την ασκητική ζωή κ.ο.κ. Ποια ακριβώς σημασία από όλο αυτό το φάσμα των πιθανών δυνατοτήτων εννοούνταν και γινόνταν αντιληπτή δεν μπορεί τις περισσότερες φορές να εξακριβωθεί με την 'αυθόρμητη' θέαση των έργων, αλλά μόνο με την ανάλυση της εικαστικής γλώσσας και των πνευματικών αξιών του αντίστοιχου πολιτισμού. Στην προσπάθεια αυτή μπορούν να συνδράμουν τόσο η αντιπαροβολή με άλλα έργα τέχνης όσο και η επίκληση γραπτών μαρτυριών.

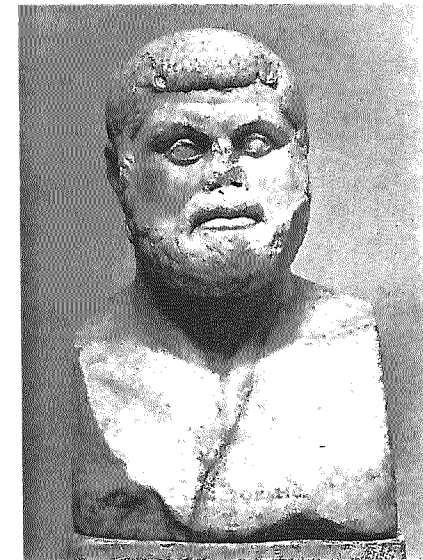
17.2. Ελληνικά πορτρέτα

Οι απαρχές του ελληνικού τιμητικού ανδριάντα ανάγονται στο α' μισό του 5^{ου} αι. π.Χ., στην εποχή του αυστηρού ρυθμού. Τα αγάλματα των Τυραννοκτόνων στην Αθήνα ήταν οι πρώτοι τιμητικοί ανδριάντες που στήθηκαν σε μη ιερό

χώρο για άνδρες του πολιτικού βίου. Σύντομα ακολούθησαν στρατηγοί, ποιητές, ρήτορες και φιλόσοφοι. Περίπου την ίδια εποχή έγινε δυνατή η εξατομικευμένη απόδοση της φυσιογνωμίας χάρη στη ρεαλιστική εικαστική γλώσσα του αυστηρού ρυθμού· αρχικά έγινε μόνο δειλά αποδεκτή στην τέχνη του πορτρέτου, ανάλογα με το περιεχόμενο που επιδιώκονταν να εκφραστεί.

Πολιτικοί άνδρες. Εικονιστικοί ανδριάντες πολιτικών ανδρών και άλλων πολιτικά καταξιωμένων προσώπων στήνονταν κυρίως στην αγορά, σπανιότερα σε κεντρικά ιερά. Αποτελούσαν εκδήλωση τιμής, η οποία ωστόσο συχνά ήταν αντικείμενο αντιπαράθεσων ανάμεσα σε διαφορετικές πολιτικές παρατάξεις.

Οι Τυραννοκτόνοι Αριστογείτων και Αρμόδιος εικονίζονται χωρίς ατομικά χαρακτηριστικά. Ενσαρκώνουν τους τύπους του ενήλικα πολίτη και του νεαρού εφήβου· μόνο μέσω της ίδιας τους της πράξης εξαιρούνται ως μοναδικά πρόσωπα (αντίγραφο, eικ. 57, Fittschen πίν. 9,1. Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο 16,3). Αντίθετα, το πορτρέτο του Θεμιστοκλή, του στρατηγού που ηγήθηκε στη ναυμαχία της Σαλαμίνας το 480 π.Χ., παρουσιάζει πρωτόγνωρη εξατομικευση (αντίγραφο, eικ. 111): ένα ασυνήθιστα πλατύ και σφαιρικό κεφάλι με το κάτω τμήμα του μετώπου να προεξέχει και μικρά μάτια. Αφού, αμέσως μετά την ανακάλυψη του έργου το 1939, αναγνωρίστηκε η μεγάλη σημασία του για τη γένεση του ελληνικού πορτρέτου, προκλήθηκε μεγάλη συζήτηση σχετικά με τη χρονολόγησή του, θέμα για το οποίο στο μεταξύ έχει επικρατήσει ομοφωνία: χρονολογείται γύρω στο 470/60 π.Χ. Το πρωτότυπο ήταν στήμένο πιθανόν στη Μαγνησία του Μαιάνδρου (Μικρά Ασία), όπου ο Θεμιστοκλής έζησε τα τελευταία του χρόνια ως τοπικός ηγεμόνας κάτω από την εξουσία του Πέρση βασιλιά. Περιγράφεται ως εξαιρετικά ιδιοτελής πολιτικός, ο οποίος έσπασε τους παραδοσιακούς κανόνες



Εικόνα 111. Θεμιστοκλής (ρωμαϊκό αντίγραφο). Γύρω στο 470-60 π.Χ. Όστια, Μουσείο.

προς χάριν του εαυτού του. Το πορτρέτο αυτό βρίσκεται πολύ κοντά στην εξατομικευμένη απεικόνιση. Το αν εικονίζει ταυτόχρονα τα χαρακτηριστικά της πραγματικής του φυσιογνωμίας δεν μπορεί να αποδειχθεί, είναι όμως δυνατό. Αποφασιστικής σημασίας είναι ότι αποκλίνει από τον κανονικό τύπο και εικονίζεται με 'δική του' ξεχωριστή φυσιογνωμία.

Με το πορτρέτο του Θεμιστοκλή, ωστόσο, δεν συντελέστηκε μια γενική εξέλιξη προς την εξατομικευμένη απεικόνιση. Το πορτρέτο του Περικλή, που στήθηκε επάνω στην Ακρόπολη των Αθηνών πιθανόν μετά τον θάνατό του το 429 π.Χ., ακολουθεί και πάλι έναν ιδεαλιστικό τύπο (αντίγραφο, eικ. 112), όπως εξάλλου και οι νεκροί που εικονίζονται σε επιτύμβια ανάγλυφα της εποχής (Fittschen πίν. 20,2). Το κράνος τον χαρακτηρίζει ως στρατηγό. Σε αντίθεση με τον Θεμιστοκλή, ο Περικλής αντιλαμ-

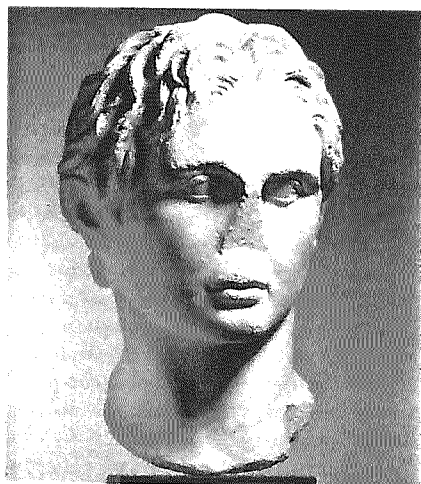


Εικόνα 112. Περικλής. Αντίγραφο από αναθηματικό άγαλμα που ήταν στημένο στην Ακρόπολη των Αθηνών. Πιθανόν μετά τον θάνατό του το 429 π.Χ. Βερολίνο, Staatliche Museen, Antikensammlung.

βανόταν τον ρόλο του ως πολιτικού άνδρα συνειδητά στο πλαίσιο των συλλογικών προτύπων συμπεριφοράς, ως εκπροσώπου των παραδοσιακών κανόνων και ως πρώτου πολίτη της πόλης του. Αυτές οι αξιακές αντιλήψεις εκφράζονται στη μη εξατομικευμένη απεικόνισή του. Η εμφάνιση αυτή παρέμεινε στη συνέχεια δεσμευτική στην Αθήνα για τους ανδριάντες των πολιτικών ανδρών, οι οποίοι εικονίζονται επίσης με την περικεφαλαία του στρατηγού.

Ηγεμόνες και πολίτες της ελληνοιστικής εποχής. Οι νέες μοναρχίες ανέπτυξαν καινοφανείς τρόπους απεικόνισης του ηγετικού χαρίσματος.

Στα πορτρέτα του Αλεξάνδρου εμφανίζεται ένα ιδεώδες περί ηγεμόνα το οποίο διαφορο-



Εικόνα 113. Αλέξανδρος ο Μέγας (ονομαζόμενος Αλέξανδρος Schwarzenberg). Πιθανόν ο 'Αλέξανδρος με το δόρυ' του γλύπτη Λυσίππου. Γύρω στο 330 π.Χ. Μόναχο, Γλυπτοθήκη (εκμαγείο Χαϊδελβέργης).

ποιείται έντονα από την κλασική εποχή (βλ. παραπάνω). Με την κόμη αποτελούμενη από μακριούς βοστρύχους, με τη δυναμική αναστολή, το αγένειο του προσώπου και την κεφαλή που στρέφει ενεργητικά κοιτώντας μακριά, ενσαρκώνει ένα δυναμικό ιδεώδες νεαρού ήρωα, που τον παρουσιάζει ως χαρισματικό κατακτητή του κόσμου. Πορτρέτα του Αλεξάνδρου θα πρέπει να είχαν στηθεί σε πολλές περιοχές του τεράστιου βασιλείου του και πολλοί καλλιτέχνες δημιούργησαν προφανώς πολύ διαφορετικές αποδόσεις του προσώπου του. Η παράδοση ότι ο ίδιος, όσον αφορά τη γλυπτική, θεωρούσε ικανοποιητικά μόνο τα πορτρέτα του γλύπτη Λυσίππου (βλ. παραπάνω, κεφάλαιο 16.4) είναι θρύλος, μαρτυρεί όμως τη φήμη αυτών των έργων. Ανάμεσα στα πολλά σωζόμενα πορτρέτα του Αλεξάνδρου μια κεφαλή της συλλογής Schwarzenberg του Μονάχου θα μπορούσε με

αρκετή πιθανότητα να αναχθεί σε έργο του Λυσίππου (αντίγραφο, εικ. 113). Ένα χάλκινο αγαλμάτιο στο Παρίσι, που αποδίδει ένα άλλο πρωτότυπο, μπορεί να μεταδώσει μια εντύπωση από τη δυναμική κίνηση των ανδριάντων του (Fittschen πίν. 64,3. Boardman, ΠΛΥΚΛ εικ. 38). Μετά τον θάνατο του Αλεξάνδρου πορτρέτα του δημιουργούνταν επί αιώνες. Παρουσίαζαν σε ποικίλες παραλλαγές το ιδεώδες του ηρωικού βασιλιά, που για μεταγενέστερους ηγεμόνες ήταν απόμακρο, αλλά διατηρούσε τη σημασία του ως ιδανικό πρότυπο του νεαρού ήρωα.

Οι συνεχιστές του Αλεξάνδρου στα διάφορα τμήματα της αυτοκρατορίας του, οι ονομαζόμενοι Διάδοχοι, τροποποίησαν αυτό το ιδεώδες του ηγεμόνα. Ο Πτολεμαίος Α' (αντίγραφο, Fittschen πίν. 86-87. Smith εικ. 233) και ο Σέλευκος Νικάτωρ (αντίγραφο, εικ. 114) εξακολουθούν βέβαια να εικονίζονται αγένειοι, αλλά σε μεγαλύτερη ηλικία και με ρεαλιστική, εξατομικευμένη φυσιογνωμία (γύρω στο 300 π.Χ.). Αυτό δεν οφείλεται μόνο στην πραγματική διαφορά ηλικίας σε σχέση με τον Αλέξανδρο, αλλά περνά ταυτόχρονα και ένα διαφορετικό μήνυμα: Στα νεότευκτα βασίλεια δεν ήταν εγκατεστημένος πλέον κάποιος κατακτητής που πέρασε ως κομήτης, αλλά ένας ηγεμόνας, ο οποίος με την παρουσία και τις επικουρικές του παροχές μεριμνούσε με συγκεκριμένο τρόπο για τους υπηκόους του. Αυτή η αντίληψη περί του ηγεμόνα υποσχόταν μια σχετική σταθερότητα για τα ελληνοιστικά βασίλεια και επηρέασε καθοριστικά για μεγάλο χρονικό διάστημα τα ελληνοιστικά ηγεμονικά πορτρέτα. Παράλληλα, επήλθαν και διαφοροποιήσεις τόσο κατά εποχές όσο και κατά δυναστείες. Οι ιδρυτές βασιλείων, όπως ο Πτολεμαίος Α' και ο Σέλευκος Νικάτωρ, εικονίζονται ως δραστήριοι στρατηγοί και πολιτικοί με δυναμικά κινημένο, εκφραστικό πρόσωπο και έντονο βλέμμα. Αργότερα η απόδοση της ηγεμονικής ισχύος κλιμακώθηκε περι-

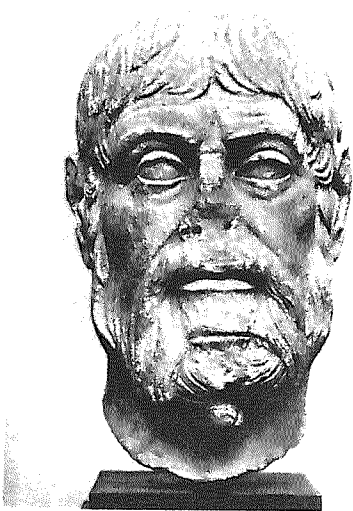


Εικόνα 114. Σέλευκος Α'. Γύρω στο 300 π.Χ. Νεάπολη, Museo Nazionale.

στασιακά: Μια κολοσσιαία κεφαλή, πιθανόν του Αττάλου Α' του Περγάμου (γύρω στο 200 π.Χ., Smith εικ. 180,1-2), χρησιμοποιεί τις δυναμικές φόρμες της ώριμης ελληνοιστικής εποχής για να αποδώσει την εικόνα του ηγεμόνα, έτσι ώστε η εντύπωση που προκαλεί να ξεπερνά κατά πολύ τα πορτρέτα των απλών πολιτών.

Η ελίτ των αστικών στρωμάτων των ελληνοιστικών πόλεων ανέπτυξε μια πολυσχιδή πρακτική που αφορούσε τη δημόσια προβολή της μέσω τιμητικών ανδριάντων σε δημόσιους χώρους και μέσω αναθηματικών αγαλμάτων σε ιερά. Οι άνδρες, ως αξιωματούχοι και ευεργέτες των πόλεων, παρουσιάζονται με αυστηρά καθορισμένη, αντιπροσωπευτική για τη θέση τους εμφάνιση: οι γυναίκες, κυρίως ως εκπρόσωποι ιερατικών αξιωμάτων, με πλούσια, πολύπλοκα πτυχωμένα ενδύματα (εικ. 100-101).

Ποιητές. Η μεγάλη σημασία της ποίησης για τις θρησκευτικές γιορτές οδήγησε στο να τιμηθούν οι ποιητές ήδη νωρίς με δημόσιους ανδρι-



Εικόνα 115. Πινδάρως (ρωμαϊκό αντίγραφο). Γύρω στο 450 (ή μετά τον θάνατό του το 446) π.Χ. Όσλο, Nationalgalleriet.

άντες.

Μόλις πρόσφατα ταυτίστηκε το πορτρέτο του Πινδάρου και δεν είναι βέβαιο αν στήθηκε όσο ακόμη ήταν εν ζωή ή μετά τον θάνατό του, λίγο μετά το 450 π.Χ. (αντίγραφο, εικ. 115). Ήταν φημισμένος στις αυλές των ηγεμόνων και στις οικογένειες της αριστοκρατίας ως ποιητής επινίκιων ασμάτων στους μεγάλους πανελλήνιους αγώνες. Ο τρόπος απεικόνισής του είναι μοναδικός: Η χαρακτηριστική γενειάδα που δένεται σε κόμπο, ίσως είναι ενδεικτική του εξευγενισμένου, αριστοκρατικού τρόπου ζωής του. Η έντονη συνοφρύωση και η ενεργητική στροφή της κεφαλής θα μπορούσαν να εκφράζουν το ήθος της ποιητικής δημιουργίας του Πινδάρου, που θεμελιώνει τις υψηλές κοινωνικές του αξιώσεις.

Για τους τρεις μεγάλους τραγωδούς του 5^{ου} αι. π.Χ., τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, στήθηκαν εικονιστικοί ανδριάντες στο

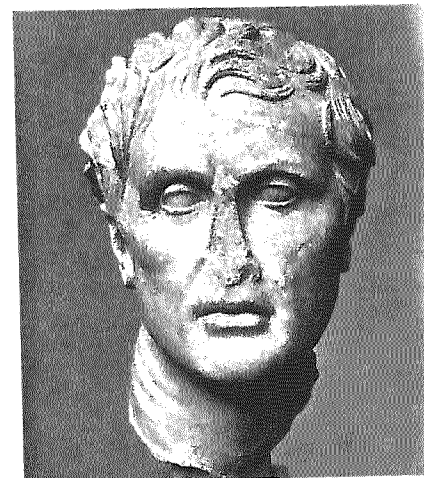
θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα πολύ μετά τον θάνατό τους, στη δεκαετία του '30 του 4^{ου} αι. π.Χ. Την πρωτοβουλία πήρε ο πολιτικός Λυκούργος, ο οποίος ήθελε να ανεβάσει το πολιτιστικό επίπεδο της Αθήνας επαναφέροντας τα μεγάλα κλασικά πνευματικά επιτεύγματα. Ολόκληρος μας παραδίδεται ο ανδριάντας του Σο-



Εικόνα 116. Σοφοκλής. Αντίγραφο από μεταθανάτιο ανδριάντα που είχε στηθεί στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα. Γύρω στο 330 π.Χ. Ρώμη, Musei Vaticani.

φοκλή (αντίγραφο, εικ. 116, Fittschen πίν. 57, 1-3). Η κεφαλή του ποιητή ακολουθεί τον γενικό τύπο απεικόνισης των πολιτών της Αττικής, και ο ανδριάντας συνολικά παρουσιάζει τη γεμάτη αυτοπεποίθηση εμφάνιση ενός άνδρα ο οποίος έπαιξε έναν ρόλο και στην πολιτική. Παρόμοια, γενικό τύπο υιοθετεί και η κεφαλή του Αισχύλου, ο οποίος έχαιρε πάντοτε εκτίμησης ως εκπρόσωπος του παραδοσιακού ιδεώδους των πολιτών που ανήκαν στη θρυλική γενιά της μάχης του Μαραθώνα (αντίγραφο, Fittschen πίν. 56, 1-3). Από το πορτρέτο του Ευριπίδη μάς σώζονται δύο εκδοχές: στο αγαλματικό σύνολο του θεάτρου του Διονύσου ανήκει πιθανότατα ο τύπος Farnese (αντίγραφο, Fittschen πίν. 73-75). Η παρουσίασή του ως σοφού και έμπειρου γέροντα είναι πολύ πιο εξατομικευμένη από ό,τι στους άλλους δύο ποιητές. Αυτό αντιστοιχεί στον λογοτεχνικό ρόλο του Ευριπίδη, στο έργο του οποίου εκτιμούνταν κυρίως η ψυχολογική διαφοροποίηση των προσώπων και η παραλλαγή παλαιών μύθων με την προσθήκη προσωπικών στοιχείων. Τα πορτρέτα αυτών των τριών τραγικών δημιουργήθηκαν για πρώτη φορά με μεγάλη χρονική απόσταση από αυτούς, αναμφίβολα χωρίς ανάμνηση της πραγματικής τους όψης. Μέσω της συνειδητής εν μέρει ιδεαλιστικής, εν μέρει εξατομικευμένης απεικόνισής τους, παρουσιάζονταν οι ποιητές στο κοινό με τη συγκεκριμένη σημασία που είχε ο καθένας για το παρόν.

Ο Μένανδρος, ο φημισμένος ποιητής της 'νέας', αστικής κωμωδίας, τιμήθηκε όντας εν ζωή ή αμέσως μετά τον θάνατό του το 292 π.Χ. με έναν κασιτό ανδριάντα στο θέατρο του Διονύσου της Αθήνας (αντίγραφο, εικ. 117). Σε αντίθεση με τους τρεις τραγικούς, η απεικόνιση βασίζεται στην περίπτωση αυτή στη γνώση του προσώπου. Ο Μένανδρος παρουσιάζεται ως κοσμοπολίτης, με ξυρισμένο πρόσωπο σύμφωνα με τη νέα – μετά τον Αλέξανδρο – κρατούσα μόδα της ελληνιστικής εποχής, με κόμη



Εικόνα 117. Μένανδρος. Αντίγραφο από τιμητικό ανδριάντα που είχε στηθεί στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα. Γύρω στο 300 (ή μετά τον θάνατό του το 292) π.Χ. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptothek.

που πέφτει χτενισμένη κομψά, και δεξιοτεχνικά πτυχωμένο ένδυμα: επιτυχημένος εκπρόσωπος εκείνης της αστικής κοινωνίας που περιγράφει στις κωμωδίες του.

Δίπλα στους νεότερους ποιητές της πόλης-κράτους μεγάλης τιμής έχαιραν οι θρυλικοί αρχηγέτες της ελληνικής οίησης, ο Όμηρος και ο Ησίοδος. Οι αντιλήψεις που επικρατούσαν γύρω από την ουσία της ποιητικής τους τέχνης εκφράστηκαν αιώνες αργότερα σε πλασματικά πορτρέτα. Γύρω στο 450 π.Χ. δημιουργήθηκε ένα πορτρέτο του Ομήρου με την κόμη δεμένη κατά τον αριστοκρατικό τρόπο (αντίγραφο, εικ. 118). Οι έντονα κυματιστές ρυτίδες του μετώπου και οι ελαφρώς πλαδαρές παρειές υποδηλώνουν την ηλικία του σοφού γέροντα, ενώ τα κλειστά μάτια υπαινίσσονται την τυφλότητά του, μέσα από την οποία ο σοφός ποιητής έβλεπε στο παρελθόν, στην εποχή των ηρώων.



Εικόνα 118. Ο Όμηρος ως τυφλός αοιδός (αντίγραφο). Γύρω στο 450 π.Χ. Μόναχο, Γλυπτοθήκη.

Μια νέα σύλληψη του πορτρέτου του, που χρησιμοποιεί τις ρεαλιστικές φόρμες της ύστερης ελληνιστικής εποχής (2^{ος} αι. π.Χ., αντίγραφο, εικ. 119), επιτείνει την αντίθεση ανάμεσα στη γερασμένη χαλαρή επιδερμίδα γύρω από τα μάτια και την ονειροπόλο δύναμη των εσωτερικών οραμάτων του ποιητή.

Εντελώς διαφορετικός είναι ο χαρακτήρας ενός περίφημου πορτρέτου της ώριμης ελληνιστικής περιόδου (2^{ος} αι. π.Χ., αντίγραφο, εικ. 120), το οποίο μέχρι σήμερα δεν ταυτίζεται με βεβαιότητα (παλαιότερα είχε ερμηνευθεί ως Σενέκας, εξ ου και το όνομα 'Ψευδο-Σενέκας'), αλλά πιθανότατα εικονίζει τον Ησίοδο. Με δυνατό ρεαλισμό αποδίδεται εδώ ένας 'κοτσονάτος' γέρος με πυκνή κόμη και απεριποίητο γένι: εικόνα που θα ταίριαζε πολύ στο αγροτικό ήθος του αρχαίου Βοιωτού ποιητή.

Σε τέτοια πορτρέτα που δημιουργήθηκαν εκ των υστέρων χρησιμοποιούνται τα μέσα της ρε-



Εικόνα 119. Ο Όμηρος ως γηραιός άνδρας (αντίγραφο). 2ος αι. π.Χ. Βοστώνη, Museum of Fine Arts.

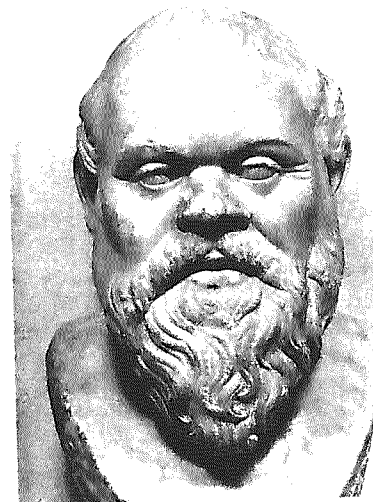


Εικόνα 120. Ποιητής, πιθανόν ο Ησίοδος (αντίγραφο). 2ος αι. π.Χ. Νεάπολη, Museo Nazionale.

αλιστικής απεικόνισης προκειμένου να πάρουν μορφή μέσω της εξατομίκευσης τα θεμελιώδη επιτεύγματα της ελληνικής ποιητικής τέχνης.

Φιλόσοφοι. Πορτρέτα φιλοσόφων ιδρύονταν συχνά μετά θάνατον στους χώρους των 'σχολών' τους, ως ιδανικά σημεία αναφοράς για τους επιγόνους τους. Υπήρξαν ιδιαίτερα σημαντικά για τη διαμόρφωση εξατομικευμένων τρόπων απεικόνισης.

Ένα πορτρέτο του Σωκράτη (πέθανε το 399 π.Χ., αντίγραφο, εικ. 121) είχε στηθεί πιθανότατα στην 'Ακαδημία', τον χώρο όπου δίδαξε ο Πλάτων, μαθητής του Σωκράτη, λίγο μετά την ίδρυσή της το 387/86 π.Χ. Ο Σωκράτης εικονίζεται με έντονα εξατομικευμένο τρόπο, με χαρακτηριστικά Σειληνού, πράγμα που τονίζεται άλλωστε και από τις αρχαίες πηγές. Μέσω της ακραίας αντίθεσης προς το ιδεώδες του 'καλού



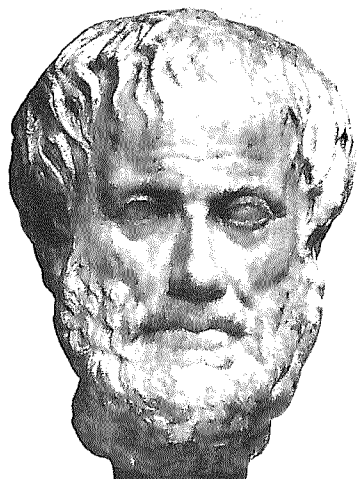
Εικόνα 121. Σωκράτης. Πιθανότατα αντίγραφο από 'πορτρέτο της σχολής' που στήθηκε κατά την ίδρυση της Ακαδημίας του Πλάτωνα στην Αθήνα το 387/86 π.Χ. Νεάπολη, Museo Nazionale.

κάγαθού' αναγνωρίζεται η όψη του φιλοσόφου αυτού, ο οποίος δεν προσαρμόστηκε στις απαιτήσεις της κοινής γνώμης, αλλά στηρίχτηκε προκλητικά στις δικές του και μόνον αξίες. Στην περίπτωση αυτή η ατομική φυσιογνωμία είναι τόσο σημαντική για το περιεχόμενο, ώστε ακόμη και ένα μεταγενέστερο πορτρέτο του Σωκράτη, φιλοτεχνημένο από τον Λύσιππο (β' μισό του 4^{ου} αι. π.Χ., αντίγραφο, Fittschen πίν. 58-64,2), διατηρεί τα χαρακτηριστικά του Σειληνού.

Το πορτρέτο του Πλάτωνα ιδρύθηκε στην Ακαδημία μετά τον θάνατό του το 347 π.Χ. (αντίγραφο, εικ. 122). Σε σύγκριση με την κεφαλή του Σωκράτη αντιπροσωπεύει σε μεγάλο βαθμό τον γενικό τύπο του Αθηναίου πολίτη. Με το έργο αυτό εκφράζεται η γενική αξίωση της διδασκαλίας του, που στόχευε να γίνει κανονιστική κρατική φιλοσοφία.



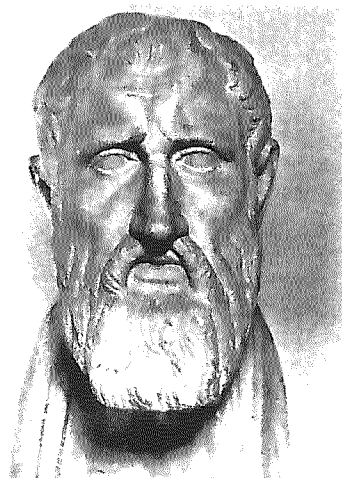
Εικόνα 122. Πλάτων. Πιθανότατα αντίγραφο από 'πορτρέτο της σχολής' που στήθηκε στην Ακαδημία μετά τον θάνατό του το 347 π.Χ. Μόναχο, Γλυπτοθήκη.



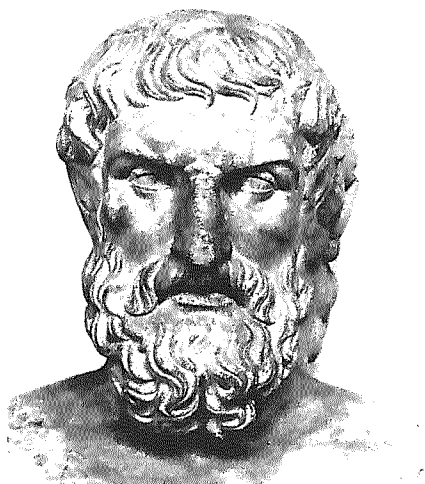
Εικόνα 123. Αριστοτέλης. Πιθανόν αντίγραφο από 'πορτρέτο της σχολής' που στήθηκε από τους μαθητές του μετά τον θάνατό του το 323/22 π.Χ.. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum.

Ένα πορτρέτο του Αριστοτέλη ιδρύθηκε πιθανότατα αμέσως μετά τον θάνατό του το 322 π.Χ. στον χώρο της σχολής του 'Περιπάτου' από τον διάδοχό του Θεόφραστο (αντίγραφο, εικ. 123). Εικονίζει τον φιλόσοφο με κοντό γέφυ, στοιχείο που τον χαρακτηρίζει ως κοσμοπολίτη, ο οποίος διέτριψε σε ανυπότακτους και διακρίθηκε ιδιαίτερα ως παιδαγωγός του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Οι ρυτίδες του μετώπου τον χαρακτηρίζουν ως 'στοχαστή'. Με τις νέες, ρεαλιστικές, κινημένες φόρμες των αρχών της ελληνιστικής εποχής αποτυπώνεται η ατομική φυσιογνωμία ενός άνδρα, ο οποίος και μέσω της φιλοσοφίας του απέδωσε μεγαλύτερη σημασία στον πραγματικό κόσμο.

Οι μεγάλες φιλοσοφικές σχολές της ελληνιστικής εποχής διαμόρφωσαν μια συγκεκριμένη φυσιογνωμία των σχολών, μέσω της οποίας εξέφραζαν – ανταγωνιστικά ή μια προς την άλλη – τον ρόλο τους στην κοινωνία, τον τρόπο σκέ-



Εικόνα 124. Ζήνων (αντίγραφο). Γύρω στο 280-260 π.Χ. Νεάπολη, Museo Nazionale.



Εικόνα 125. Επίκουρος. Πιθανόν αντίγραφο από 'πορτρέτο της σχολής' που στήθηκε μετά τον θάνατό του το 270 π.Χ. στον κήπο της 'Σχολής' του στην Αθήνα. Ρώμη, Musei Capitolini.

ψης και το 'μήνυμά' τους προς την κοινωνία. Ο Ζήνων, ο ιδρυτής της Στοάς, εμφανίζεται με τις ρυτίδες του μετώπου σε έντονη σύσπαση ως ασκητικός 'στοχαστής' και δημόσιος δάσκαλος της αρετής και της σύνεσης (β' τέταρτο του 3^{ου} αι. π.Χ., αντίγραφο, εικ. 124). Ο Επίκουρος, ο ιδρυτής μιας άλλης σχολής, ο οποίος αποδίδεται με φρύδια ανασηκωμένα, μέτωπο με πλατιές ρυτίδες, και πυκνή, περιποιημένη κόμη και γενειάδα, ενσαρκώνει αντίθετα την ισχύ και το κύρος του προάγγελου μιας ευτυχισμένης προσωπικής ζωής (γύρω στο 270 π.Χ., αντίγραφο, εικ. 125). Αντίθετα, ένας ανώνυμος Κυνικός με το εξαθλιωμένο παρουσιαστικό του εμφανίζεται να αμφισβητεί επιθετικά τους κανόνες της αστικής ζωής (α' μισό του 3^{ου} αι. π.Χ., αντίγραφο, Fittschen πίν. 129. Kleiner εικ. 23). Με τα μέσα της ρεαλιστικής απεικόνισης των πρώτων ελληνιστικών χρόνων οι εικονιζόμενοι μπορούσαν να χαρακτηριστούν με εντελώς αντιθετικό τρόπο, ανάλογα με τη στάση ζωής που πρόσβευαν.

17.3. Ρωμαϊκά πορτρέτα

Τα πορτρέτα αποτελούν από πολλές απόψεις κεντρικό αντικείμενο της Ρωμαϊκής Αρχαιολογίας. Πορτρέτα συγκεκριμένων προσώπων προέρχονται από όλα τα τμήματα του ρωμαϊκού κόσμου, είναι εξαιρετικά πολυάριθμα και σώζονται σε ποικίλες μορφές. Μας φέρνουν άμεσα αντιμετώπους με τις αντιλήψεις που ήθελαν να κοινοποιήσουν στη δημοσιότητα για τα εικονιζόμενα πρόσωπα. Από τους Ρωμαίους αυτοκράτορες και τα μέλη του οίκου τους διαθέτουμε σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις μεγάλο αριθμό πορτρέτων, τα οποία μπορούν να ταυτιστούν με βεβαιότητα χάρη στις νομισματικές παραστάσεις: σε αυτά προστίθεται και μάλλον τυχαίος αριθμός από πορτρέτα ιδιωτών, ορισμένα από τα οποία ταυτίζονται μερικές φορές από επιγραφές. Η πλειονότητα των ιδιωτικών πορτρέτων δεν μπορεί σήμερα να ταυτιστεί 'παρ' όλα

αυτά, τα έργα μπορούν να ταξινομηθούν βάσει της κόμης και του στυλ τους σε συγκεκριμένες εποχές, βάσει των ανασκαφικών συμφραζόμενων τους να διαπιστωθούν διαφοροποιήσεις κατά περιοχές. Συχνά επίσης μπορούν να διακριθούν σύμφωνα με το πλαίσιο στο οποίο ήταν ανιδρυμένα, σε δημόσια, ιδιωτικά, επιτύμβια, καθώς και κατά κοινωνικές ομάδες. Γενικά τα πορτρέτα αποτελούν σημαντική πηγή για την ιστορία των αυτοκρατόρων και της κοινωνίας.

Δικαίως, λοιπόν, τα πορτρέτα αντιμετωπίστηκαν συχνά ως χαρακτηριστικό φαινόμενο του ρωμαϊκού πολιτισμού. Με αυτό το φαινόμενο συνδέθηκε συχνά και η προβληματική άποψη πως το ρωμαϊκό πορτρέτο έχει ειδικές ρωμαϊκές καταβολές. Το συμπέρασμα αυτό δεν είναι υποχρεωτικό: Στην πραγματικότητα ένα φαινόμενο μπορεί να είναι πολύ σημαντικό για έναν συγκεκριμένο πολιτισμό και παρ' όλα αυτά να έχει γεννηθεί σε άλλα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Η γένεση λοιπόν του ρωμαϊκού πορτρέτου χρήζει πιο επισταμένης πραγμάτευσης (βλ. παρακάτω).

Η σύγχρονη έρευνα. Η παλαιότερη έρευνα θεώρησε ότι και τα ρωμαϊκά πορτρέτα, όπως και τα ελληνικά, αποτυπώνουν την προσωπικότητα και τον βίο των εικονιζόμενων προσώπων. Σε νεότερες εποχές, αντίθετα, εδραιώθηκε η άποψη ότι τα πορτρέτα έχουν εξαιτίας των δημοσίων λειτουργιών τους τον ρόλο να προβάλλουν τον εικονιζόμενο, δηλαδή στοχεύουν να παρουσιάσουν με θετικό τρόπο την κοινωνική θέση και τα επιτεύγματα των εικονιζόμενων. Έτσι, η έρευνα σήμερα καταγίνεται με τη διερεύνηση των κοινωνικών προτύπων και μηνυμάτων που επιδίωκαν οι αρχαίοι να μεταδώσουν με τα πορτρέτα. Πέραν τούτου, τα ερωτήματα που συνδέονται με τα συμφραζόμενα των πορτρέτων αποκτούν όλο και μεγαλύτερη σημασία: οι χώροι όπου στήνονταν, το μέγεθός τους σε σχέση με το περιβάλλον, οι τρόποι παρουσιάσής τους, παραγγελιοδότες και κοινό, και, όσον αφορά τα

αυτοκρατορικά πορτρέτα, ακόμη η μέθοδος της αντιγραφής και διάδοσής τους στην αυτοκρατορία. Στο πλαίσιο αυτό ιδιαίτερα μεγάλη είναι και η σημασία των επιγραφών, οι οποίες κατά κανόνα βρίσκονταν στις βάσεις των ανδριάντων και πρόβαλλαν όχι μόνο τα ονόματα αλλά και την κοινωνική θέση, τα δημόσια αξιώματα και τα επιτεύγματα των εικονιζομένων.

Όσον αφορά τη γενικότερη έρευνα της ρωμαϊκής τέχνης, τα πορτρέτα είναι ιδιαίτερα σημαντικά δεδομένου ότι τα ταυτισμένα αυτοκρατορικά πορτρέτα και η διαδοχή των κομώσεων που αυτά φέρουν (ανάλογα με τον συρμό της εποχής) αποτελούν την ασφαλέστερη βάση της στυλιστικής εξέλιξης.

α. Ρεπουμπλικανική περίοδος

Απαρχές. Τα ρωμαϊκά πορτρέτα εμφανίστηκαν σε δύο τομείς του βίου: ως τιμητικοί ανδριάντες σε δημόσιους χώρους και ως πορτρέτα των θανόντων στο πλαίσιο της νεκρικής λατρείας.

Η έρευνα αναζήτησε συχνά τις ρίζες του ρωμαϊκού πορτρέτου στις ιδιωτικές νεκρικές τελετές των Ρωμαίων: Θεωρήθηκε ότι η διαδικασία γένεσης του ρωμαϊκού πορτρέτου, που είναι εκ βάθρων διαφορετική από αυτή του ελληνικού πορτρέτου, ερμηνεύει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του. Τις σημαντικότερες πληροφορίες για τα νεκρικά πορτρέτα της ρεπουμπλικανικής περιόδου μάς τις δίνει ο Πολύβιος (6,53-54) τον 2^ο αι. π.Χ. στη γνωστή εξιστόρηση των νεκρικών τελετών των ηγετικών οικογενειών της Ρώμης: Όταν κάποιο διάσημο μέλος μιας τέτοιας οικογένειας πέθαινε, έπαιρναν από το πρόσωπό του ένα κέρινο εκμαγείο και τοποθετούσαν επάνω στη σορό αυτό το προσωπίο, καθώς και τα διακριτικά των πολιτικών αξιωμάτων του· κατά την εκφορά τη νεκρική πομπή ακολουθούσαν άνδρες που έφεραν τα προσωπία και τα διάσημα των έndoξων προγόνων του· η πομπή κατευθυνόταν αρχικά προς το *forum*, όπου κάποιος γιος ή συγγενής εκφωνούσε επικήδειο λόγο για τον νεκρό και τους προγόνους του· μετά

το πέρας της κηδείας τα κέρινα προσωπία τα εξέθεταν στην οικία της οικογένειας και τα κομούσαν στις μεγάλες εορτές. Τέτοια ομοιώματα προγόνων κρατά λ.χ. στα χέρια του ένας τηβεννοφόρος, ο ονομαζόμενος *togatus Barberini* (Andreae εικ. 24), τα οποία ωστόσο έχουν δουλευτεί ως περίοπτες κεφαλές. Η έρευνα, επικαλούμενη τη μαρτυρία σχετικά με τον μηχανικό τρόπο κατασκευής των κέρινων ομοιωμάτων, προσπάθησε συχνά να εξηγήσει τον 'βερριστικό' χαρακτήρα των πορτρέτων της ρεπουμπλικανικής περιόδου, όπως π.χ. μιας κεφαλής στη Δρέσδη που θυμίζει νεκρικό προσωπίο (H. v. Heintze, *Römische Porträts* [1974] πίν. 42. Πρβλ. κεφαλή στο Βατικανό, Andreae εικ. 170): Υποτίθεται δηλαδή ότι η τεχνική αυτή που χρησιμοποιήθηκε αρχικά στο νεκρικό τελετουργικό επηρέασε καθοριστικά την τέχνη του πορτρέτου στο σύνολό της.

Στα παραπάνω μπορεί κανείς να διατυπώσει την ακόλουθη αντίρρηση: Τόσο η τεχνική της μηχανικής κατασκευής κέρινων εκμαγείων όσο και το όλο τελετουργικό στη Ρώμη, που εξιστορεί ο Πολύβιος, είναι προφανώς μεταγενέστερα από τους πρώτους δημόσιους τιμητικούς ανδριάντες. Οι τελευταίοι μαρτυρούνται στη Ρώμη ήδη από τον 4^ο αι. π.Χ. και δημιουργήθηκαν αναμφίβολα κάτω από ελληνική επίδραση. Στη συνέχεια, πιθανόν τον 3^ο αι. π.Χ., αναδιοργανώθηκαν επίσης και οι νεκρικές τελετές, όταν άρχισαν να κατασκευάζονται νεκρικά προσωπία με τη βοήθεια της τεχνικής του κεριού, που υιοθετήθηκε επίσης από την Ελλάδα. Αρχικά, λοιπόν, και στη Ρώμη υπήρχαν τιμητικοί ανδριάντες σε αντιστοιχία με την ελληνική παράδοση· τα νεκρικά πορτρέτα αποτελούν δευτερογενή εξέλιξη βασισμένη σε ελληνική τεχνική, η οποία ωστόσο χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο ενός εθίμου που στη μορφή αυτή είναι καθαρά ρωμαϊκό.

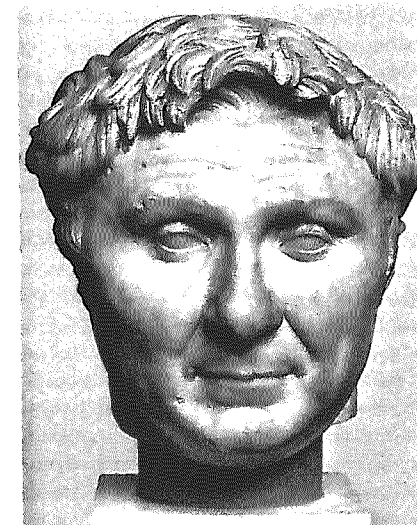
Εξέλιξη και περιεχόμενο του πορτρέτου. Σύμφωνα με τη μαρτυρία των γραπτών πηγών η αρχή των ρωμαϊκών τιμητικών ανδριάντων



Εικόνα 126: Άνδρας της ρεπουμπλικανικής εποχής. Β' τέταρτο του 1ου αι. π.Χ. Βασιλεία, Antikenmuseum.

τοποθετείται στη μέση ρεπουμπλικανική περίοδο, στο β' μισό του 4^{ου} αι. π.Χ. Μια ιδέα αυτών των πορτρέτων μάς δίνει η χάλκινη κεφαλή ενός άνδρα που δεν μπορεί να ταυτιστεί (ο ονομαζόμενος 'Βρούτος'). Φιλοτεχνήθηκε γύρω στο 300 π.Χ. ή λίγο αργότερα και πιθανότατα προέρχεται από τη Ρώμη (Kraus πίν. 2. Andreae εικ. 15).

Μια νέα φάση πρόσληψης σύγχρονων ελληνικών πορτρέτων προέκυψε στην ύστερη ρεπουμπλικανική περίοδο (2^{ος}-1^{ος} αι. π.Χ.) με την εξάπλωση της ρωμαϊκής ισχύος στην Ελλάδα και τα ελληνιστικά βασίλεια. Μια κεφαλή, όπως αυτή του στρατηγού από το Τίβολι (γύρω στο 70 π.Χ., Andreae εικ. 23), με τη σύσπαση



Εικόνα 127: Πομπήιος. Πιθανότατα αντίγραφο από τιμητικό ανδριάντα που στήθηκε το 55 π.Χ. στην 'Curia του Πομπήιου' στη Ρώμη. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptothek.

των δυναμικών χαρακτηριστικών του προσώπου ακολουθεί σαφώς την καλλιτεχνική παράδοση πορτρέτων από τη Δήλο (Smith εικ. 315-318) και την Αθήνα και δείχνει σε ποια έκταση προσλαμβάνονταν τότε τα εκφραστικά μέσα των σύγχρονων ελληνικών πορτρέτων στη Ρώμη. Το ύστερο ρεπουμπλικανικό πορτρέτο αξιολογήθηκε από την παλαιότερη έρευνα, αδικώς, ως γνήσιο ρωμαϊκό φαινόμενο· στην πραγματικότητα αποδεικνύεται ότι η Ρώμη ήταν πολιτισμικά σε μεγάλο βαθμό τμήμα του ελληνιστικού κόσμου.

Τα ρεπουμπλικανικά πορτρέτα επικεντρώνονται όσον αφορά το περιεχόμενό τους σε δύο βασικά σημεία. Από τη μια πλευρά, πολλές ανδρικές μορφές εικονίζονται με έντονα τα ηλικιακά χαρακτηριστικά, για παράδειγμα μια κεφαλή στη Βασιλεία (β' τέταρτο του 1^{ου} αι. π.Χ.,

εικ. 126). Με αυτά εκφράζεται η μεγάλη σημασία που απέδιδαν οι Ρωμαίοι στην πείρα της ηλικίας και στη συνεπαγόμενη μέριμνα και υπευθυνότητα για τις δημόσιες υποθέσεις. Από την άλλη πλευρά, οι δραστήριοι στρατηγοί αποδίδονται με τα δυναμικά κινημένα χαρακτηριστικά των ελληνιστικών ηγεμόνων. Αυτό γίνεται σαφές στην περίπτωση του Πομπηίου, στο πορτρέτο του οποίου έχει υιοθετηθεί επίσης η 'αναστολή' του Αλεξάνδρου (γύρω στο 55 π.Χ., εικ. 127). Συνδυασμοί και ενδιάμεσα στάδια των δύο ιδεωδών είναι συχνά: Ένα περίφημο πορτρέτο από τα μέσα του 2^{ου} αι. π.Χ. (παλαιότερα είχε ταυτιστεί ως Postumius Albinus, ίσως αποδίδει τον Κάτωνα τον πρεσβύτερο, Andreae εικ. 172) παρουσιάζει έντονα ηλικιακά χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με ενεργητική σττροφή της κεφαλής και έκδηλο πάθος· το πορτρέτο του Καίσαρα (γύρω στο 45 π.Χ., Andreae εικ. 175-176) παρουσιάζει αντίθετα τον μεσήλικα στρατηγό ταυτόχρονα ως έμπειρο και πειθαρχημένο πολιτικό.

β. Αυτοκρατορική περίοδος

Τύποι αυτοκρατορικών πορτρέτων. Το ηγεμονικό πορτρέτο της αυτοκρατορικής περιόδου υπέκειτο σε προϋποθέσεις που την εποχή εκείνη ήταν εντελώς νέες και οδήγησαν σε νέους τρόπους παραγωγής τέτοιων πορτρέτων. Η τεράστια επικράτεια της αυτοκρατορίας περιλάμβανε πολλές χώρες με αστικά κέντρα, όπου η παρουσία της κεντρικής πολιτικής εξουσίας, δηλαδή του αυτοκράτορα, γινόταν αισθητή μέσω των πορτρέτων. Το σύνολο της δημόσιας ζωής στις αγορές, τις βασιλικές και τα δημόσια κτίρια, τους ναούς και τα ιερά, τα θέατρα, τις θέρμες κ.ο.κ. ετίθετο όλο και περισσότερο κάτω από τη συμβολική παρουσία του ηγεμόνα, παρουσία που συχνά συνδεόταν με θρησκευτική λατρεία για τον αυτοκράτορα και τον οίκο του. Στις νομικές διαδικασίες που πραγματοποιούσαν οι Ρωμαίοι αξιωματούχοι στο όνομα του

κράτους το πορτρέτο ήταν δυνατό να αντιπροσωπεύσει τον αυτοκράτορα. Αυτή η σημασία του πορτρέτου ως εκπροσώπου του ηγεμόνα οδηγούσε στην καθαίρεση και την καταστροφή των πορτρέτων του αυτοκράτορα σε περίπτωση επαναστάσεων εναντίον του ή μετά τη δολοφονία και την αποκλήρυξη του (ονομαζόμενη *damnatio memoriae*, στις πηγές "*memoria damnata*", δηλαδή καταδίκη μνήμης).

Οι εικονιστικοί ανδριάντες, οι οποίοι κάτω απ' αυτές τις προϋποθέσεις χρησιμοποιούνταν σε μεγάλους αριθμούς σε όλη την αυτοκρατορία, έπρεπε να αποπερατώνονται με ταχύτητα. Μεμονωμένη παραγωγή από γλύπτες οι οποίοι γνώριζαν τον αυτοκράτορα εξ' ιδίας αντιλήψεως ήταν αδύνατη. Ως εκ τούτου, χρησιμοποιήθηκε μια πρακτική διάδοσης, σύμφωνα με την οποία ολιγάριθμοι εικονιστικοί τύποι αντιγράφονταν μαζικά και παραλλάσσονταν.

Τα αρχέτυπα των τύπων θα πρέπει να ήταν ανδριάντες μεγάλης σημασίας, στημένοι στην πρωτεύουσα από φορείς της εξουσίας, όπως η Σύγκλητος και ο λαός, και φιλοτεχνημένοι από πολύτιμα υλικά, όπως χρυσό και ασήμι. Τέτοια πορτρέτα φαίνεται πως διέδιδαν την εκάστοτε κρατούσα αντίληψη περί του ηγεμόνα και της εξουσίας. Εναύσματα για την παραγωγή κάποιου νέου τύπου μπορεί κανείς να υποθέσει ότι αποτελούσαν κυρίως σημαντικά γεγονότα που λάμβαναν χώρα κατά τη διακυβέρνηση των ηγεμόνων: ο ορισμός τους ως διαδόχων του θρόνου, η άνοδος στην εξουσία, στρατιωτικές νίκες, ιωβηλαία ανάληψης της εξουσίας κ.ο.κ.· παρ' όλα αυτά φαίνεται ότι νέοι τύποι πορτρέτων δημιουργήθηκαν και σε λιγότερο καθοριστικές χρονικές στιγμές. Σε γενικές γραμμές προφανώς δεν γινόταν ένας συνολικός σχεδιασμός στην αυλή, ο οποίος να στοχεύει προγραμματικά στην εικονιστική προβολή του αυτοκράτορα και στην οργανωμένη και βάσει στρατηγικής διάδοσή της στην αυτοκρατορία. Τα δημόσια μνημεία που στήνονταν για τον αυτοκράτορα

αποτελούσαν κατά κανόνα εκδηλώσεις τιμών, στην πρωτοβουλία για τις οποίες έπαιρναν διάφοροι φορείς, η Σύγκλητος και ο λαός, πόλεις της αυτοκρατορίας, αξιωματούχοι, ενώσεις, ιδιώτες κ.ά. Εκδήλωναν έτσι τη συναίνεσή τους στην εξουσία και ανταποκρίνονταν υπό μία γενική έννοια στην αντίληψη που ο ίδιος ο αυτοκράτορας είχε για τον εαυτό του· ωστόσο, όσον αφορά τις λεπτομέρειες, υπήρχε κάποιο περιθώριο πρωτοτυπίας, που είχε να κάνει με τις αφορμές και τη μορφή αυτών των τιμητικών εκδηλώσεων.

Η διάδοση των εικονιστικών τύπων στην αυτοκρατορία δεν πραγματοποιούνταν με την αντιγραφή κάθε φορά του πρωτότυπου, αλλά κατασκευάζονταν προφανώς κατ' αρχήν ένας περιορισμένος αριθμός πρώτων αντιγράφων, τα οποία εξαγόταν και στη συνέχεια αντιγράφονταν περαιτέρω από ένα ευρύτατο, πολύπλοκο δίκτυο τοπικών εργαστηρίων. Παράλληλα, οι τύποι των πορτρέτων χρησιμοποιούνταν ανάλογα με τις ανάγκες για την κατασκευή μνημείων με ποικίλες λειτουργίες, από αγάλματα σε ναούς έως ιδιωτικά αγαλμάτια, και αντιγράφονταν σε διαφορετικά μεγέθη και με διαφορετικά υλικά, ενώ συχνά παραλλάσσονταν σύμφωνα με τις εκάστοτε αντιλήψεις περί του ηγεμόνα. Τα σωζόμενα αυτοκρατορικά πορτρέτα κατά κανόνα δεν αποτελούν παρά κρίκους σε μεγάλες αλυσίδες αντιγράφων που κατασκευάστηκαν βάσει άλλων αντιγράφων.

Η έρευνα που καταρτίζει τέτοιες σειρές αυτοκρατορικών πορτρέτων μπορεί βασικά να ακολουθήσει δύο κατευθύνσεις, που συμπληρώνουν η μια την άλλη. Από τη μια πλευρά, μπορεί να αναζητήσει το αρχέτυπο του τύπου: Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να εξεταστεί τα σωζόμενα αντίγραφα ενός τύπου κριτικά ως προς την εγγύτητά τους προς το πρωτότυπο, έτσι ώστε να καταλήξει σε μια θεωρητική αποκατάσταση του χαμένου αρχέτυπου και του χρόνου δημιουργίας του. Αυτό το αρχέτυπο μπορεί να ερμη-

νευθεί ως έκφραση της αρχικής αντίληψης περί του ηγεμόνα και της εξουσίας του στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης αφορμής. Από την άλλη πλευρά, τα σωζόμενα πορτρέτα μπορούν να εξεταστούν ως προς τη συγκεκριμένη λειτουργία και το περιεχόμενό τους, ιδιαίτερα μάλιστα όσον αφορά τις αποκλίσεις τους από το αρχέτυπο. Όταν κατανοηθούν κάτω από αυτές τις οπτικές, μπορούν να λειτουργήσουν ως καθρέπτης της διαφορετικής πρόσληψης και αποδοχής του Ρωμαίου ηγεμόνα στην αυτοκρατορία, σε διαφορετικές χώρες, κοινωνικά στρώματα και τομείς της ζωής.

Οι εικονιστικοί τύποι του Αυγούστου. Τα πορτρέτα του Αυγούστου μάς επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε με ιδιαίτερη σαφήνεια από τη μια πλευρά τη δημιουργία σταθερών εικονιστικών τύπων και από την άλλη τη διαφορετική διάδοσή τους. Όλα τα σωζόμενα πορτρέτα του Αυγούστου, που υπερβαίνουν σε αριθμό τα 250, ακολουθούν ουσιαστικά τρεις εικονιστικούς τύπους (όσον αφορά έναν ακόμη τύπο, αμφισβητείται αν εικονίζει τον Αύγουστο ή έναν από τους υιοθετημένους εγγονούς του, τον Γάιο ή τον Λεύκιο Καίσαρα· επιπλέον, όσον αφορά μια σειρά από μεμονωμένες περιπτώσεις δεν είναι εντελώς αποσαφηνισμένο σε ποιον τύπο ανήκουν). Ο καλύτερος τρόπος για να αποφασιστεί η ένταξη σε κάποιον τύπο είναι βάσει της διάταξης των βοστρύχων πάνω από το μέτωπο. Αυτή η μέθοδος της 'απαρίθμησης βοστρύχων' έχει κατά βάση δικαιωθεί ως κριτήριο ταξινόμησης, η σπουδαιότητά της όμως δεν θα πρέπει να υπερτιμηθεί: Τα μοτίβα των βοστρύχων συχνά δεν εκφράζουν το κεντρικό περιεχόμενο των πορτρέτων· ωστόσο τα μαλλιά συνιστούν, αν μη τι άλλο, τις πιο εύκολα αναγνωρίσιμες φόρμες μιας κεφαλής, οι οποίες διατηρούνται με μεγάλη ευκρίνεια σε αντίγραφα και βάσει των οποίων μπορεί να αναγνωριστεί με τον πιο ασφαλή τρόπο η τυπολογική εξάρτηση από το αρχέτυπο.

ΤΥΠΟΣ ΟΚΤΑΒΙΑΝΟΥ. Αντίγραφο της Φλωρεντίας (εικ. 128) και της Alcludia (Boschung πίν. 7-8). Χαρακτηριστική είναι η κόμμωση που πέφτει χαλαρά, με τρεις λοξούς βοστρύχους επάνω από το μέσο του μετώπου· σχηματίζουν μαζί με τους άλλους βοστρύχους που τους πλαισιώνουν 'τανάλια' (δεξιά) και 'διχάλα' (αριστερά). Τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι νεανικά και κινημένα με ευαισθησία. Η συμφωνία αυτών των χαρακτηριστικών, που δεν μπορούν να έχουν δημιουργηθεί ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, καθορίζουν τον 'τύπο'. Ειδικότερα, οι λεπτομέρειες στην κεφαλή της Φλωρεντίας είναι πιο πλαστικές, ενώ στην κεφαλή Alcludia πιο γραμμικά αποδοσμένες. Τις περισσότερες φορές η στροφή της κεφαλής προς τα δεξιά ενισχύει τον δυναμισμό του έργου, ωστόσο παρατηρούνται και άλλες στάσεις, ανάλογα



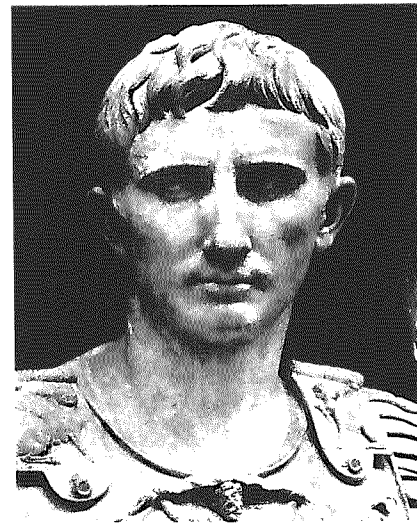
Εικόνα 128. Οκταβιανός (ο μετέπειτα Καίσαρ Αύγουστος). Αντίγραφο που ακολουθεί το πρωτότυπο του 'τύπου του Οκταβιανού', γύρω στο 43-30 π.Χ. Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi.

με τη δομή του αγάλματος για το οποίο χρησιμοποιούνταν. Η κάλυψη της κεφαλής Alcludia με τμήμα της τηβέννου (*velatio*, βλ. παρακάτω) είναι στοιχείο μη συστατικό του τύπου.

Το αρχέτυπο του τύπου αυτού, εξαιτίας της γενικής ομοιότητας που παρουσίαζε με την απεικόνιση του Οκταβιανού σε νομίσματα μετά τη μάχη στο Άκτιο το 31 π.Χ., είχε χρονολογηθεί παλαιότερα σ' αυτή την εποχή (για τον λόγο αυτό ονομαζόταν 'τύπος του Ακτίου'). Πιθανότατα όμως ο τύπος δημιουργήθηκε ήδη γύρω στο 40 π.Χ. Αυτή η πρώτη ευρέως διαδεδομένη εικονιστική δημιουργία παρουσιάζει τον Οκταβιανό νέο, στην αρχή της πολιτικής του σταδιοδρομίας, ως δραστήριο και νικηφόρο στρατηγό σύμφωνα με την παράδοση των ελληνιστικών ηγεμόνων.

ΤΥΠΟΣ PRIMA PORTA Ή ΚΥΡΙΟΣ ΤΥΠΟΣ. Κεφαλή του θωρακοφόρου ανδριάντα της Prima Porta (εικ. 129) και αντίγραφο της Κοπεγχάγης (Boschung πίν. 79, 1-4). Χαρακτηριστικό είναι το σχήμα της κόμμωσης με έναν μοναδικό μνηοειδή βόστρυχο επάνω από το μέσο του μετώπου, ο οποίος σχηματίζει με τους βοστρύχους που τον πλαισιώνουν 'τανάλια' και 'διχάλα'. Το πρόσωπο είναι πιο πλατύ, η έκφραση ήρεμη, το μέτωπο και οι παρειές αποδίδονται με πλατύτερες καμπύλες, τα φρύδια και το στόμα σχηματίζονται με οξείες ακμές.

Σε αυτόν τον τρόπο απεικόνισης υιοθετήθηκαν και πάλι φόρμες από την ελληνική κλασική εποχή, ιδιαίτερα αυτές του γλύπτη Πολυκλείτου. Με την κεφαλή του Δορυφόρου (εικ. 61) μπορούν να συγκριθούν καλά: οι μεγάλες και λείες, κυρτές φόρμες του προσώπου, οι οξείες ακμές που ορίζουν τα διάφορα τμήματά του και οι καθαρά γραμμένοι μνηοειδείς βόστρυχοι, που είναι τοποθετημένοι σε επάλληλες στρώσεις και δημιουργούν μια ευκρινή σύνθεση από αντιθετικές κινήσεις. Το πορτρέτο αυτό αποτελεί μία προγραμματική δημιουργία του 'κλασικισμού' της εποχής του Αυγούστου.



Εικόνα 129. Αύγουστος. Η κεφαλή του θωρακοφόρου αγάλματος από την έπαυλη της Αίβτας στην Prima Porta. Ακολουθεί το πρωτότυπο του 'τύπου Prima Porta', γύρω στο 31-27 π.Χ. Ρώμη, Musei Vaticani.

Όσον αφορά τη δημιουργία του πρωτοτύπου, μια χάλκινη κεφαλή από τη Μερόη (Αιθιοπία, Andrae εικ. 213), που άρπαξαν οι Αιθίοπες το 25 π.Χ. ως λεία από την Αίγυπτο, μας προσφέρει έναν *terminus ante quem*. Πιθανότατα ο νέος αυτός τύπος δημιουργήθηκε λίγο μετά τη νίκη στο Άκτιο το 31 π.Χ., ίσως με αφορμή τον θρίαμβο του 29 π.Χ. ή την εγκαθίδρυση του πολιτεύματος της Ηγεμονίας (*principatus*) και της απόδοσης στον Οκταβιανό του τίτλου 'Αύγουστος' το έτος 27 π.Χ.

Το πορτρέτο αυτό παρουσιάζει τον αυτοκράτορα με έναν ολότελα νέο τρόπο θεώρησης, ο οποίος διατηρήθηκε από τους διαδόχους του σχεδόν επί έναν αιώνα. Ο Αύγουστος εικονίζεται εδώ με διαχρονική μεγαλοπρέπεια: ο τύπος αυτός παρέμεινε अपαράλλαχτος μέχρι τον θάνατό του στα 76 του χρόνια. Οι κλασικές, πο-

λυκλείτειες φόρμες ακτινοβολούν τις ρωμαϊκές αξίες της σοβαρότητας (*gravitas*) και της θρησκευτικής καθοσίωσης (*sacritas*). Πρόκειται για χαρακτηριστικά που πρόβαλλε στις δημόσιες εμφανίσεις του ο ίδιος ο αυτοκράτορας και εκφράζονταν προγραμματικά με το όνομα 'Αύγουστος' (Σεβαστός). Τα περισσότερα πορτρέτα του Αυγούστου ακολουθούν αυτόν τον τύπο. ΤΥΠΟΣ FORBES. Αντίγραφο Λούβρου (εικ. 130) και Βοστώνης (Andrae εικ. 214). Χαρακτηριστικοί είναι οι βόστρυχοι, οι οποίοι είναι χτενισμένοι από την αριστερή πλευρά του μετώπου προς τα δεξιά και στρέφουν ελαφρώς προς τα κάτω. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι πιο ισχνά και απαλά κινημένα. Μια κεφαλή στην Όστια (Boschung πίν. 39) με πολύ πλατύτερο σχήμα μπορεί εντούτοις να μας δείξει παραστατικά πόσο έντονες διαφοροποιήσεις είναι δυνατόν να παρουσιάζει το πρόσω-



Εικόνα 130. Αύγουστος. Ακολουθεί το πρωτότυπο του 'τύπου Forbes', γύρω στο 20-17 π.Χ. (ι). Παρίσι, Λούβρο.

πο: Αν στην περίπτωση αυτή το σχήμα των βοστρύχων δεν αποδείκνυε ότι ανήκει σπωσδήποτε στον τύπο Forbes, είναι βέβαιο ότι δεν θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει την εξάρτηση από τον συγκεκριμένο τύπο.

Ο χρόνος της δημιουργίας του πρωτοτύπου είναι ζήτημα αμφιλεγόμενο. Έναν *terminus ante quem* μάς δίνει η χρησιμοποίηση του τύπου αυτού για την απεικόνιση του Αυγούστου στην Αγα Ρακίς (Βωμός της Ειρήνης, 13-9 π.Χ., βλ. παρακάτω, κεφάλαιο 18). Ορισμένοι ερευνητές χρονολογούν τη δημιουργία του τύπου αυτού ωρύτερα από τον τύπο της Prima Porta· πιθανότερη είναι η χρονολόγηση σε μεταγενέστερους χρόνους, ίσως με αφορμή την επιτυχία εναντίον των Πάρθων (20 π.Χ.) ή τον εορτασμό του νέου χρυσού αιώνα (*saeculum aureum*, 17 π.Χ.). Τα μείλιχα, συγκρατημένα χαρακτηριστικά του πορτρέτου αυτού θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητά στο πλαίσιο της ιδεολογίας εκείνης της εποχής, που προπαγάνδιζε έντονα την ειρήνη.

Οι τρεις εικονιστικοί τύποι μάς επιτρέπουν με τη διαδοχική εμφάνισή τους να αναγνωρίσουμε ιδεολογικές αλλαγές στην αντίληψη για τον ηγεμόνα. Ωστόσο, δεν διαδέχονταν ο ένας τον άλλο με την έννοια ότι ο εκάστοτε νέος τύπος έθετε εκτός κυκλοφορίας τους προγενέστερους· οι τύποι συνέχιζαν να χρησιμοποιούνται παράλληλα ως τον θάνατο του Αυγούστου και, ύστερα από αυτόν, ως το τέλος της δυναστείας των Ιουλίων-Κλαυδίων.

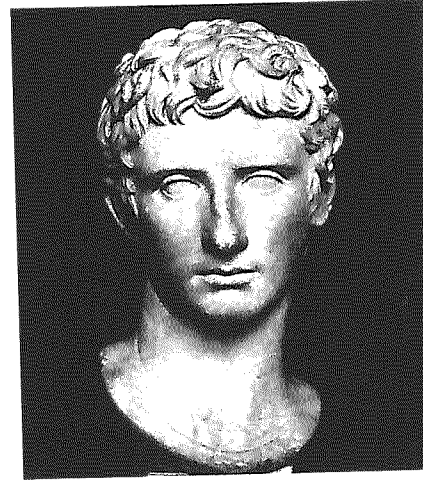
Αντίγραφα και παραλλαγές. Κανένα αντίγραφο δεν αποδίδει με απόλυτη πιστότητα το πρωτότυπο. Ακόμη και όταν υπάρχει η πρόθεση να αντιγραφεί κάποιο έργο με ακρίβεια προκύπτουν αουναίσθητα διαφορές, ανάλογα με το στυλ που επικρατεί, τα τεχνικά μέσα και τις ικανότητες του γλύπτη που το λαξεύει. Ιδιαίτερα εμφανείς διαφορές μπορούν να παρουσιαστούν όταν τα πορτρέτα δημιουργούνται σε μεγάλη γεωγραφική ή χρονική απόσταση το ένα από το άλλο.

Οι διαφορές ήταν μεγαλύτερες και πιο συνειδητές, όταν άλλαζαν σημαντικά το μέγεθος, το υλικό και μαζί μ' αυτά βεβαίως και η λειτουργία των έργων. Μία πολύ μεγαλύτερη του φυσικού μεγέθους μαρμαρίνη κεφαλή από την Καιρέα (Boschung πίν. 139) παρουσιάζει, εξαιτίας του κολλοσιαίου μεγέθους της, ογκώδη και άκαμπτα χαρακτηριστικά προσώπου· μια μικρή υάλινη κεφαλή στην Κολωνία (Boschung πίν. 203), μόλις 5 εκατοστών, διαθέτει εντονότερα κινημένα χαρακτηριστικά.

Ορισμένες φορές οι εικονιστικοί τύποι χρησιμοποιούνται ως βάση για εντελώς νέες δημιουργίες, που εξέφραζαν πολύ ιδιαίστες αντιλήψεις περί ηγεμονίας. Μια κεφαλή από το Πέργαμο στο αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης (εικ. 131), που ανήκει σύμφωνα με το σχήμα της κόμης στον τύπο Prima Porta, εντάσσεται χάρη στην έντονη στροφή της, τα ανοιχτά με πάθος χείλη, το βλέμμα που



Εικόνα 131. Αύγουστος. Προέρχεται από το Πέργαμο και ακολουθεί το πρωτότυπο του 'τύπου Prima Porta' (βλ. εικ. 130). Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 132. Αύγουστος. Προέρχεται από την Αρικόα και ακολουθεί το πρωτότυπο του 'τύπου Prima Porta' (βλ. εικ. 130). Βοστώνη, Museum of Fine Art.

εκπορεύεται μέσα από τις βαθιές κοιλάδες των οφθαλμών, και το συνοφρυωμένο μέτωπο, στην παράδοση των ηγεμόνων της ελληνιστικής Ανατολής. Ο ίδιος τύπος παρουσιάζεται σε μια κεφαλή από την Αρικόα, στη Βοστώνη (εικ. 132), να προσομοιάζει με τον εντονότερο κυματισμό και το πλήθος των βοστρύχων στο ελληνικό ιδεώδες του εφήβου.

Αγαματικοί τύποι και σύμβολα. Οι τύποι των πορτρέτων μπορούσαν να συνδυαστούν με διαφορετικούς αγαματικούς τύπους. Με τα αγάλματα αυτά εκφράζονταν σημαντικά μηνύματα. Η απλή τήβεννος (*togā*), το σύμβολο του Ρωμαίου πολίτη, απαντά σπάνια σε αυτοκράτορες. Οι ηγεμόνες παρουσιάζονται συχνότερα με την τήβεννο που καλύπτει την κεφαλή (*capite velato*), π.χ. στο άγαλμα της Via Labicana (Kleiner εικ. 41, Boschung πίν. 214,1)· αυτή είναι η τελετουργική εμφάνιση κατά τις ρωμαϊκές θυσίες, μέσω της οποίας ο αυτοκράτορας προ-

βάλλεται με την ιερατική του ιδιότητα, π.χ. ως *pontifex maximus*, και ενσαρκώνει το πρότυπο της *pietas* (ευσέβεια, εκπλήρωση των θρησκευτικών καθηκόντων). Αντίθετα, το άγαλμα της Prima Porta (Andreae εικ. 34) εικονίζει τον Αύγουστο ως στρατιωτικό να φέρει ανατομικό θώρακα, κοσμημένο με ανάγλυφα, και τη χλαμύδα του στρατηγού (*paludamentum*) σύμφωνα με το ιδεώδες της πολεμικής ανδρείας (*virtus*). Επίσης πολεμικό περιεχόμενο έχει η παράσταση του έφιππου αυτοκράτορα στην Αθήνα, με *tunica* (χιτωνίσκο) και *paludamentum* στους ώμους, καθώς επίσης και ξίφος στο πλευρό του (Boschung πίν. 221, 1-2).

Παράλληλα με αυτούς τους τύπους, η ενδυμασία των οποίων ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, χρησιμοποιούνται συχνά ιδεαλιστικοί τύποι που είναι προσανατολισμένοι με μεγαλύτερη ή μικρότερη σαφήνεια προς τα ελληνικά πρότυπα. Ένας ανδριάντας στη Θεσσαλονίκη (Boschung πίν. 217,1) παρουσιάζει τον Αύγουστο με ιμάτιο που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματος και αφήνει γυμνό τον κορμό· ένας άλλος από το Οτρίκολι, στο Βατικανό (Boschung πίν. 219,1), τον παρουσιάζει με το ιμάτιο να πέφτει πάνω στον ώμο, σχεδόν τελείως γυμνό. Το γυμνό σώμα δηλώνει εξύψωση σύμφωνα με τα ελληνικά ιδεώδη σχετικά με την ανδρική αρετή.

Ένας ακόμη τρόπος για να κορυφωθεί η εξύψωση του αυτοκράτορα ήταν να του αποδοθούν θεϊκά σύμβολα. Ένα χάλκινο άγαλμα από το Herculaneum/Ηράκλειο στη Νεάπολη εικονίζει τον Αύγουστο με ιμάτιο από τη μέση και κάτω να κρατά τον κεραυνό και το σκήπτρο του Δία (Boschung πίν. 216,1)· ένα άγαλμα σε καθιστή στάση στην Τρίπολη της Λιβύης, με σκήπτρο και σφαίρα, μιμείται ως προς το σχήμα το λατρευτικό άγαλμα του Δία στο ναό του Καπιτωλίου (Boschung πίν. 220,1). Τέτοιοι τρόποι απεικόνισης δεν σημαίνουν εξ ορισμού αποθέωση του αυτοκράτορα, αλλά εκφράζουν συμ-

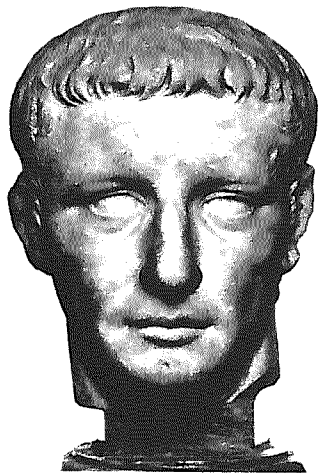
βολικά την πλατιά διαδεδομένη αντίληψη σύμφωνα με την οποία ο αυτοκράτορας κυβερνά επάνω στη γη κατέχοντας την ίδια δύναμη όπως ο Ζεύς/Jupiter στο σύμπαν.

Ανάμεσα στα σύμβολα που χαρακτηρίζουν τα πορτρέτα των ηγεμόνων την πρώτη θέση κατέχει ο λεγόμενος 'πολιτικός στέφανος' από φύλλα βελανιδιάς (*corona civica*), π.χ. σε μια κεφαλή στο Μόναχο (Boschung πίν. 150). Αρχικά επρόκειτο για στρατιωτική διάκριση "ob cives servatos", την απένειμαν δηλαδή σε στρατιώτες που είχαν σώσει στη μάχη τη ζωή κάποιου Ρωμαίου πολίτη. Προς το τέλος της ρεπουμπλικανικής περιόδου εξελίχθηκε σε πολιτική διάκριση με ιδεολογική σημασία, που αποδιδόταν στον πολιτικό ηγέτη ως σωτήρα των πολιτών και του κράτους. Με την απονομή της στον Αύγουστο στις αρχές της Ηγεμονίας το 27 π.Χ. η διάκριση αυτή προοριζόταν στο εξής σχεδόν αποκλειστικά για τους αυτοκράτορες.

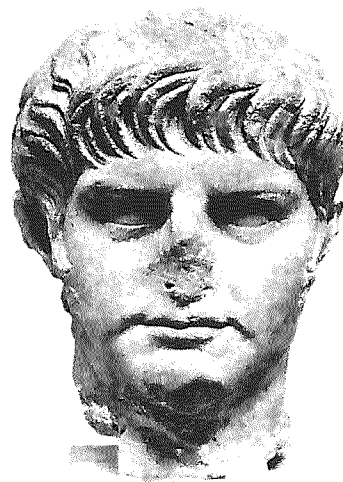
Αυτοκρατορικά πορτρέτα: ιστορικές αλλαγές. Στην πορεία των αιώνων παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές στην εικόνα του Ρωμαίου ηγεμόνα. Η αλλαγή αυτή αφορά όχι μόνο το στυλ των εργαστηρίων, αλλά κυρίως το περιεχόμενο του μηνύματος που μεταδιδόταν. Συχνά τα ιδιωτικά πορτρέτα ακολουθούν το πορτρέτο του ηγεμόνα όσον αφορά τη μόδα της κόμμωσης και της γενικότερης εμφάνισης. Το πορτρέτο του ηγεμόνα γίνεται το 'πρόσωπο της εποχής' ('Zeitgesicht').

Ο ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ εικονίζεται στον τύπο Prima Porta (εικ. 129) με ήρεμες, κλασικιστικές φόρμες, που αποπνέουν μεγαλοπρέπεια. Με την άδηλη ηλικίας εμφάνιση, που υψώνεται πέρα και πάνω από το χρόνο, ακτινοβολεί εορταστική επιβλητικότητα, κύρος και σχεδόν θρησκευτική αύρα. Οι κλασικές φόρμες χρησιμοποιούνται εδώ ως έκφραση μιας εξαιρετικά στιλιζαρισμένης πολιτικής εμφάνισης. Οι άμεσοι διάδοχοί του, ο Τιβέριος και ο Καλιγούλας, ακολουθούν ουσιαστικά αυτή την αντίληψη.

Ο ΚΛΑΥΔΙΟΣ, ως μέλος της δυναστείας των Ιουλιών-Κλαυδίων εικονίζεται, κατ' αρχήν σύμφωνα με το πρότυπο του Αυγούστου (εικ. 133). Το πρόσωπο ωστόσο είναι πιο απαλά κινημένο, πιο κοντά στην πραγματικότητα, με σαφέστερα αποδοσμένα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ηλικιωμένου άνδρα. Με τον τρόπο αυτό εκφράζεται μια διαφοροποιημένη αντίληψη για την ηγεμονία, η οποία δηλώνεται και με έναν διαφορετικό τρόπο διακυβέρνησης του Κλαυδίου: Βεβαίως, ο τρόπος αυτός εξακολουθεί να έχει ως σημείο αναφοράς το πρότυπο του Αυγούστου και ως εκ τούτου το πορτρέτο του ακολουθεί την ίδια βασική θεωρητική σύλληψη. Ωστόσο, εγκαταλείπει την επιτηδευμένη, ψυχρή και στιλιζαρισμένη εμφάνιση που είχε επιλέξει ο Αύγουστος, αφήνει να διαφανούν περισσότερο τα ατομικά γνωρίσματα του χαρακτήρα του και καθιστά το πρόσωπό του αποδέκτη δημόσιας λατρείας με τον εξοικειωμένο τρόπο συμπεριφοράς του. Η νέα αντίληψη προβάλλεται μέσω του πορτρέτου του, το οποίο

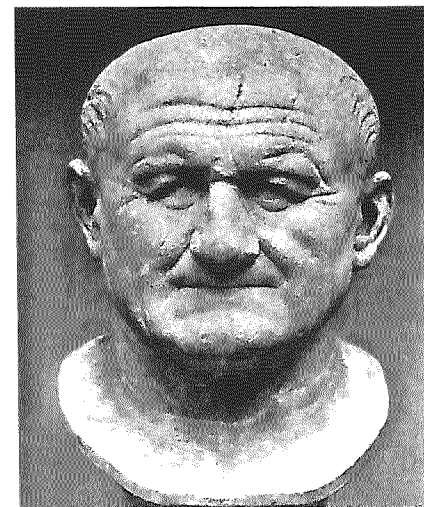


Εικόνα 133. Κλαύδιος (41-54 μ.Χ.). Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.



Εικόνα 134. Νέρων (54-68 μ.Χ.). Ρώμη, Museo Nazionale delle Terme.

πλησιάζει περισσότερο στην πραγματικότητα. Ο ΝΕΡΩΝ, ως νόμιμος διάδοχος του θρόνου, ακολούθησε αρχικά στην απεικόνισή του τον βασικό τύπο της δυναστείας. Οι τύποι των μεταγενέστερων πορτρέτων του, αντίθετα, τον παρουσιάζουν με εντελώς νέα, ρεαλιστική σύλληψη και ένα δεξιοτεχνικά χτενισμένο 'στεφάνι' από μνηοειδείς βοστρύχους, το οποίο περιβάλλει το μέτωπο σαν φωτοστέφανο (εικ. 134). Στην περίπτωση αυτή εκφράζεται έντονη απόκλιση από το αυτοκρατορικό ιδεώδες που ίσχυε μέχρι τότε: Ο Νέρων με την πληθωρική και μοντέρνα εμφάνισή του παρουσιάζεται ως ηγεμόνας των τρυφλών απολαύσεων κατά το πρότυπο των βασιλέων της ελληνοιστικής Ανατολής. Ο ΒΕΣΠΑΣΙΑΝΟΣ, με την ανεπιτήδευτη ρεαλιστική του εμφάνιση, με φαλάκρα, ρυτίδες ηλικίας, σφιγμένα χείλη και νηφάλιο, εξεταστικό βλέμμα, αποτελεί την άκρα αντίθεση στη στιλιζαρισμένη μορφή του Αυγούστου (εικ. 135). Η ιδέα στην οποία βασίστηκε η απεικόνιση του



Εικόνα 135. Βεσπασιανός (69-79 μ.Χ.). Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptothek.

Κλαυδίου έχει εξελιχθεί εδώ στο πορτρέτο ενός αυτοκράτορα που για πρώτη φορά δεν προερχόταν από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα της Ρώμης αλλά από μια ασήμαντη οικογένεια της περιοχής των Σαβίνων, και που έβλεπε τον εαυτό του ως άνθρωπο μεταξύ ανθρώπων, βάσιζε την εξουσία του όχι στην ευγενή του καταγωγή αλλά στα προσωπικά του επιτεύγματα, ήθελε να βρίσκεται κοντά στους πολίτες και εμφανιζόταν να νοιάζεται για το καλό του κράτους και των υπηκόων της αυτοκρατορίας. Αυτός ο τρόπος απεικόνισης προσεγγίζει και πάλι στα πορτρέτα της ύστερης ρεπουμπλικανικής περιόδου.

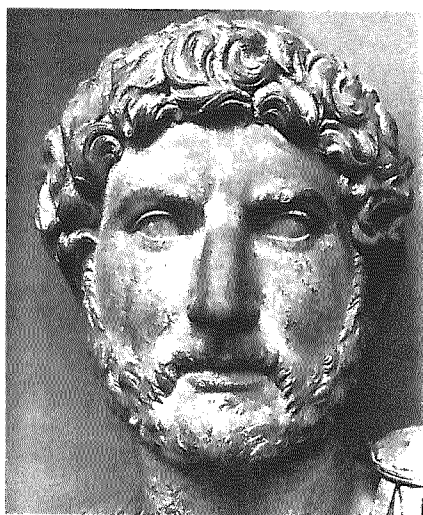
Ο ΤΡΑΙΑΝΟΣ εμφανίζεται στα πορτρέτα του με πιο λιτή διατύπωση στο πλάσιμο, αλλά χωρίς κλασικιστική σχηματοποίηση (εικ. 136). Το προσηλωμένο βλέμμα κάτω από τη σκέπη των σμικτών φρυδιών και τα σφιγμένα χείλη προσδίδουν στο γεμάτο ένταση πρόσωπο μια έκφραση αυστηρότητας και ενέργειας, ενώ η απλή



Εικόνα 136. Τραϊανός (98-117 μ.Χ.). Μόναχο, Γλυπτοθήκη.

κόμμωση με τους ίσιους προς τα εμπρός χτενισμένους βοστρύχους αντιστοιχεί στον ευθύ χαρακτήρα του στρατηγού. Ο Τραϊανός εικονίζεται ως αποφασισμένος στρατιωτικός ηγέτης, ο οποίος οδήγησε την αυτοκρατορία στο απόγειο της εξάπλωσής της.

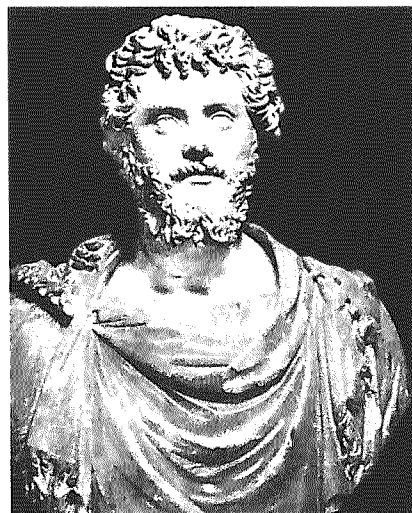
Ο ΑΔΡΙΑΝΟΣ δημιούργησε χωρίς καμία αναφορά σε προγενέστερους τύπους μια εντελώς νέα εικόνα ηγεμόνα, η οποία διατηρήθηκε σε όλη την εποχή των Αντωνίων έως και τον Σεπτίμιο Σεβήρο (εικ. 137). Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα είναι το γένι και οι σγουροί βόστρυχοι· ως τεχνική καινοτομία προστίθεται από αυτή την εποχή (επί Αδριανού ακόμα σποραδικά) η εγχάραξη της κόρης και της ίριδας των ματιών. Με αυτόν τον συνδυασμό γενιού και κόμης ο Αδριανός υιοθετεί μια εμφάνιση η οποία από τους ελληνιστικούς ακόμη χρόνους ήταν χαρακτηριστική όχι των ηγεμόνων ή των αστών της αριστοκρατίας αλλά των φιλοσόφων



Εικόνα 137. Αδριανός (117-138 μ.Χ.). Ρώμη, Musei Capitolini.

και των μορφωμένων. Ο Αδριανός υιοθέτησε αυτή την εμφάνιση όχι με τη στενή έννοια της φιλοσοφίας αλλά γενικά της ελληνικού προανατολισμού μόρφωσης. Με τον τρόπο αυτό εμφανίζεται ως αυτοκράτορας που στηρίζεται σε ένα ιδεώδες ηγεμόνα επηρεασμένο από την ελληνική σκέψη και προσπαθεί να αφομοιώσει ακόμη περισσότερο τους αρχαίους πολιτισμούς της ανατολικής αυτοκρατορίας.

Ο ΜΑΡΚΟΣ ΑΥΡΗΛΙΟΣ ακολουθεί κατά βάση αυτό το πρότυπο του ηγεμόνα (Andreas εικ. 489, 491). Με τη μακρύτερη γενειάδα εξαιρείται με ακόμη μεγαλύτερη σαφήνεια η ελληνική σοφία, με την αναστολή της κόμης πάνω από το μέτωπο η μεγαλειότητα του ηγεμόνα. Στιλιστικά το οπτικό αποτέλεσμα επιτείνεται με την πιο έντονη απόδοση του βλέμματος και τη διάτρηση των βοστρύχων με τρυπάνι, οι έντονες φωτισκιάσεις των οποίων δημιουργούν οξεία αντίθεση με τη στιλπνή, λεία επιφάνεια της



Εικόνα 138. Σεπτίμιος Σεβήρος (193-211 μ.Χ.). Ρώμη, Musei Capitolini.

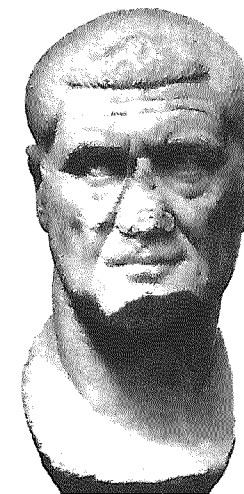
επιδερμίδας.

Ο ΣΕΠΤΙΜΙΟΣ ΣΕΒΗΡΟΣ συνεχίζει το ηγεμονικό πρότυπο των Αντωνίων με περισσότερους του ενός τύπους (εικ. 138). Ένας άλλος (πρωιμότερος) τύπος πορτρέτου τον παρουσιάζει αντίθετα με κοντή κόμη, μια στρατιωτική κόμμωση την οποία έφεραν επίσης και αξιωματικοί και που απαντά από την εποχή των Αντωνίων περιστασιακά σε ιδιωτικά πορτρέτα. Η τεχνική επεξεργασία του μαρμάρου και το στιλ οδηγούνται αυτή την εποχή σε πιο έντονες αντιθέσεις: Οι βαθιές τρυπανιές διασπούν σε μεγάλο βαθμό την πλαστική οντότητα της κόμης και της γενειάδας. Ο G. Rodenwaldt έχει περιγράψει το φαινόμενο αυτό ως 'στιλιστική αλλαγή της ύστερης εποχής των Αντωνίων' (βλ. παρακάτω, κεφάλαιο 19).

Ο ΚΑΡΑΚΑΛΛΑΣ με την κοντή κόμη, το ενεργητικά συνοφρωμένο μέτωπο και την απότομη στροφή της κεφαλής επιλέγει να εμφανίζει



Εικόνα 139. Καρακάλλας (211-217 μ.Χ.). Βερολίνο, Staatliche Museen, Antikensammlung.



Εικόνα 140. Μαξιμίνος Θραξ (235-238 μ.Χ.). Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptothek.

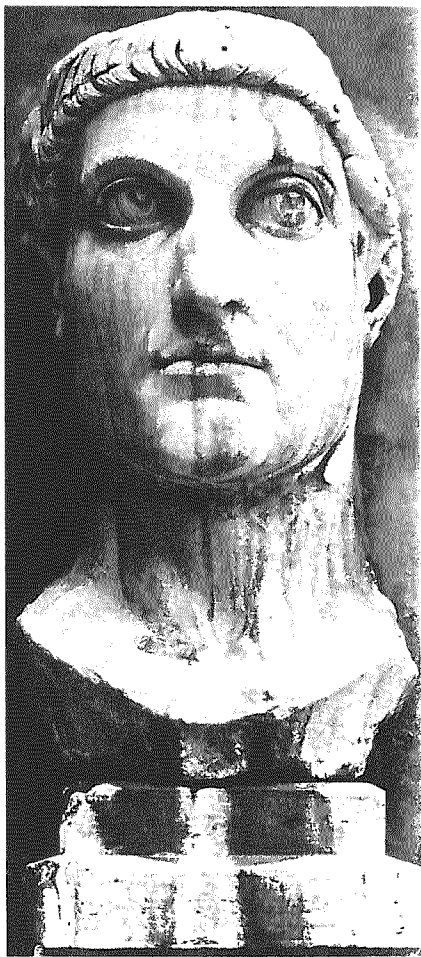
ται ως ηγεμόνας που στηρίζεται εξ ολοκλήρου στον στρατό (εικ. 139). Ως εκ τούτου το πορτρέτο του Καρακάλλα βρίσκεται στην αρχή των 'στρατιωτικών αυτοκρατόρων'. Στιλιστικά η κεφαλή αποκάτ και πάλι πλαστική υπόσταση.

Ο ΜΑΞΙΜΙΝΟΣ ΘΡΑΞ έχει την τυπική φυσιογνωμία ενός 'στρατιωτικού αυτοκράτορα': κοντοκουρεμένη κόμη, που αποδίδεται στιλιστικά με επιφανειακές εγχαράξεις των μαλλιών, και επιπλέον σκληρά αποτυπωμένα χαρακτηριστικά προσώπου (εικ. 140). Η εμφάνιση του στρατιωτικού ηγέτη συνδυάζεται εδώ με φυσιογνωμία που προδίδει υπεύθυνη μέριμνα για το κράτος.

Ο ΓΑΛΛΙΗΝΟΣ ακολουθεί με την εμφάνιση των πορτρέτων του παλαιότερες παραδόσεις ηγεμονικής απεικόνισης. Ένας πρώτος τύπος με 'τανάλιες' και 'διχάλες' στην κόμμωση υιοθετεί μοτίβα από τα πορτρέτα του Αυγούστου, τον οποίο προβάλλει ως πρότυπο και σε νομίματα. Αργότερα μάλιστα υιοθετεί κόμμωση με μακριούς βοστρύχους και θυμίζει τον Αλέξανδρο (Kraus πίν. 324). Όσον αφορά το πλάσιμο, οι σκληρά διατυπωμένες φόρμες των πρώιμων στρατιωτικών αυτοκρατόρων αντικαθίστανται από απαλότερα κινημένα και χαλαρότερη επιφάνεια. Συχνά οι ερευνητές έκαναν λόγο για την ιδεολογική και στιλιστική 'αναγέννηση του Γαλλιηνού', η οποία θα πρέπει να προέκυψε και να πραγματώθηκε χάρη στην παραδοσιακή κλασική παιδεία του αυτοκράτορα. Αυτή η ερμηνεία των φαινομένων, ωστόσο, δεν έγινε αδιαμφισβήτητα αποδεκτή και χρήζει περαιτέρω συζήτησης.

Ο ΔΙΟΚΛΗΤΙΑΝΟΣ και οι υπόλοιποι αυτοκράτορες της Τετραρχίας σηματοδοτούν στην τέχνη του πορτρέτου ένα αποφασιστικό βήμα απομάκρυνσης από την εξατομικευμένη απόδοση της φυσιογνωμίας. Οι κεφαλές της εποχής αυτής, που αναγνωρίζονται ως πορτρέτα ηγεμόνων από εξωτερικά γνωρίσματα, τις περισσότερες φορές δεν επιτρέπουν την ταύτιση με κά-

ποιο συγκεκριμένο αυτοκράτορα με βάση τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά: σε συλλογικές απεικονίσεις είναι σχεδόν αδύνατο να ξεχωρίσει κανείς τη μια μορφή από την άλλη (Kraus πίν. 328. Andreae εικ. 604-605). Με τον τρόπο



Εικόνα 141. Κωνσταντίνος ο Μέγας (306/312-337 μ.Χ.). Ρώμη, Musei Capitolini.

αυτό, από τη μια πλευρά εκφράζεται προγραμματικά η επιδιωκόμενη ενότητα των ηγεμόνων-πέρα απ' αυτό πρόκειται, ωστόσο, για το γενικότερο φαινόμενο της απομάκρυνσης από την εξατομικευμένη απεικόνιση, η οποία θα σφραγίσει όλο και περισσότερο την εικόνα του ανθρώπου κατά την ύστερη αρχαιότητα.

Ο ΜΕΓΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, με ξυρισμένες τις παρειές και μνηοειδείς βοστρύχους που φέρονται στο μέτωπο, συνεχίζει την παράδοση των πορτρέτων της πρώιμης αυτοκρατορικής εποχής, ιδιαίτερα εκείνων του Τραϊανού. Μια

πολλαπλάσια του φυσικού μεγέθους κεφαλή προέρχεται από κολοσιαίο ανδριάντα του Κωνσταντίνου στην ομώνυμη βασιλική στη Ρώμη (εικ. 141). Τα μεγαλόσχημα χαρακτηριστικά του προσώπου του, που έχουν αποβάλει τον ατομικό χαρακτήρα, το ορθάνοιχτο βλέμμα και οι σχηματοποιημένες αφηρημένες φόρμες των φρυδιών και της κόμης προσδίδουν στο έργο μια αίσθηση μεγαλειότητας που ξεπερνά το ίδιο το πρόσωπο και αποκαλύπτει την αντίληψη της ύστερης αρχαιότητας για τον ηγεμόνα.